



Gill - MATALIA MASUAR

Neeter - Manekhal Lal.

English - Kam Masain Lal (Hilalabad).

Note - 1943.

Pages - 326.

English - fan masuasi



129

A

# PRIMER OF ART

مطالعه

مصوری

BY  
MANOHAR LAL M. A., L. T.,  
*Government Basic Training College*  
*Allahabad*

---



ALLAHABAD  
RAM NARAIN LAL

Publisher and Bookseller

1st Edition]

1943





BOOK

104  
PMS

21472

M.A. LIBRARY, A.M.U.



U51684

(9)

CHECKED 2002

فہرست مضامین

صفحہ

عنوان

SECTION I

۱	...	ہندوستان کے فن مصوری کی تاریخ
۱۰	...	گہمت کے زمانے کا بودھ طرز—اچلتا کے غار
۲۹	...	تھرون وسطی—ساتویں صدی سے پندرھویں صدی تک
۴۱	...	مغل طرز کی خوبیاں
۷۰	...	ہندوستانی فن بہت تراشی

SECTION II

۹۷	...	فن مصوری کے مخصوص ڈھانچے (Art Structure)
۱۱۲	...	رنگ (Colour)
۱۲۴	...	ہم آہنگی کے اصول

SECTION III

۱۷۷	...	تصویر کشی (Object Drawing)
۱۸۳	...	آسان پرسپیکٹو ڈرائنگ
۱۹۳	...	لائن اور ہرٹس
۱۹۵	...	بودوں اور پتھروں کی ڈرائنگ

SECTION IV

۱۹۹	...	...	ڈیزائن
۲۱۶	...	...	پوسٹر

مذہبان

SECTION V

... ... جیہو میٹرک ڈیزائن

SECTION VI

... ... تکنیکیل ڈرائنگ

... ... اسکیم اور اسکیم ڈرائنگ

... ... جیہو میٹرک ڈرائنگ

SECTION VII

... ... ذہنی تصویر کشی

SECTION VIII

... ... مٹی کا کام

... ... آلو کے تھپوں کی چھبائی

... ... اسٹیل کا کام

... ... اسپرے یا چھبائی کا کام

-----

د. ۱۳۳۵

۴۴۴

1871

۲۳۵

१२०

104 .

## SECTION I

۴۴۹

p v v

For

134 .

۳۳۴ .



## ہندوستان کی فن مصوری کی تاریخ

ہندوستان کی مصوری کی تاریخ اتنی ہی قدیم ہے جتنی خود باشندگان ہند کی۔ سچ تو یہ ہے کہ تصویر کشی کا فطری ذوق روزِ ازل سے ہمارے بزرگوں میں موجود رہا ہے۔ اپنے دماغ کی قوت پر جب انسان وحشی جانوروں سے نکل کر انسانیت کے درجہ پر پہنچا اور اُس سے بھی پہلے جب وہ نیم وحشی ہی تھا، اُس میں تصویر کشی کا جذبہ موجود تھا۔ تمام دنیا کی کچھ گیمیاں اس حقیقت کا ثبوت دیتی ہیں۔ ان گیمھاؤں میں جو کبھی اُن نیم وحشی انسانوں کی جائے قیام تھیں، اُن قدیم باشندوں کی مصوری کے نقوش ملے ہیں۔ مورخین کا خیال ہے کہ یہ تصویریں اب سے تقریباً دس ہزار سال قبل یا اس سے بھی پہلے کی ہیں جب کہ انسان دھاتوں کے استعمال سے بھی واقف نہ تھا۔

۱۔ قرونِ اولیٰ۔ ہندوستان میں قرونِ اولیٰ کی مصوری کے بہت ہی کم نمونوں کا پتہ چلا ہے، لیکن جن کا پتہ لگا ہے وہ بہت ہی دلکش ہیں۔ وسط ہند کی کیمور ہیاٹریوں میں کچھ گیمھاؤں کی دیواروں پر تمسکار کرتے ہوئے لوگوں کی بے ٹیکے طور سے کھینچی ہوئی تصویریں پائی گئی ہیں اور بندھیا چپل کی پساڑیوں میں کھدائی کرتے وقت پتھر کے زمانے کے کچھ نمونے پائے گئے ہیں۔ ریاست رائے گڑھ کے سنگھن پور نامی گھاٹوں کے قریب جو مند ندی کے مشرق کی طرف واقع ہے، اُس میں قرونِ اولیٰ کی مصوری کے اعلیٰ نمونے

پائے گئے ہیں۔ ان پہاڑیوں کی چند کچھائوں کے دروازوں پر گروسے بنائی ہوئی کچھ تصویریں ہیں جو بہت ہی قدیم زمانے کی معلوم ہوتی ہیں۔ ان تصویروں میں انسانوں اور حیوانوں کی نقاشی ہے اور ان کے ساتھ ساتھ کچھ تصویری حروف بھی ہیں۔ کچھ جانوروں کی مثلاً بارہ سنگھ، ہاتھی اور خرگوش کی بڑی دلفریب نقاشی ہوئی ہے اور شکلوں کی ساخت میں بس جان ڈال دی گئی ہے۔ ان ہی تصویروں میں ایک تصویر ایسی ہے جس میں چند آدمی ایک جنگلی بیل کا شکار کر رہے ہیں۔ اس منظر کی بہت ہی نفیس مصوری ہوئی ہے۔ شکاروں میں سے کچھ گرے پڑے ہیں اور کچھ کے زخموں سے خون نکل رہا ہے۔ ایک دوسری تصویر ایک بھینس کی ہے جسے بھالوں اور برہمچوں سے بُری طرح گھائیں کیا گیا ہے۔ وہ موت کی دردناک تکلیف پاتا ہوا دم توڑ رہا ہے اور اُس کے ارد گرد بتاش شکاری کھڑے ہیں۔ ان پہاڑیوں کے قریب پتھر کے اوزار بھی ملے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ یہ تصویریں غالباً پتھر کے زمانے کی ہیں۔ ان تصویروں میں سے اکثر سمجھ میں نہیں آتیں۔ وہ کچھ مٹی ہوئی بھی ہیں۔ پھر بھی جو نمایاں ہیں اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ اُن نیم وحشی عریاں مصوروں میں بھی مصوری کے جذبات موجود تھے اور وہ اپنے خیالات کو گرو اور برش سے ظاہر کر سکتے تھے۔ اس طرح قرونِ اولیٰ کی تصویروں کے کچھ نمونے ممالکِ متحدہ کے صنم مرزا پور میں بھی پائے گئے ہیں۔

ان قرونِ اولیٰ کی سب سے زیادہ تصویروں کے قریب قریب یکساں آثار ہیں۔ سب کے مصویرانہ خیالات و موضوعات کا تعلق اُس زمانے کی روزانہ

ہمارے ہندوستان کا

زندگی سے ہے۔ جانوروں کا شکار کرتے ہوئے اور لڑتے ہوئے آدمی  
ہی ان تصویروں کے خاص موضوع ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ یہی افسس  
زمانے کی اجتماعی زندگی تھی۔ لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرونِ اولیٰ کی یہ  
تصاویر اُس زمانے کے انسانی زندگی جُستے ہیں۔ ان تصاویر کا طرز  
حقیقت سے پُر ہے اور غیر کج ہے۔ تصویر کشی میں جو اشیاء استعمال  
میں آئی ہیں اُن میں خاص طور سے رام رنج (بیلی مٹی) گھرو اور ہرنی  
رنگ ہیں۔ اور زمین کے لئے غاروں کی دیواروں اور چٹانوں کو استعمال کیا  
ہے۔ بندھیا چل کے غاروں کے پاس سرخ سنگریزوں کے پسے ہوئے  
نمونے اور رنگوں کو پیسنے کے لئے سلیس بھی ملی ہیں۔ جن سے ظاہر ہوتا  
ہے کہ یہاں قرونِ اولیٰ کی مصوری کے اسٹوڈیو موجود تھے۔

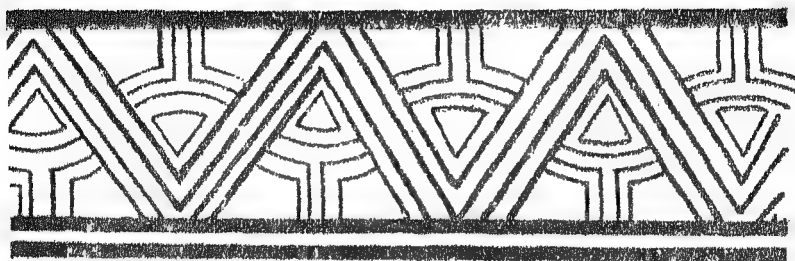
قرونِ اولیٰ کے انسانوں کی اس مصورانہ بلبل کی تہ میں جن جذبات  
نے کام کیا ہے اُن میں اپنے گرویش کے باہر دنیا کے مختلف اشکال  
و افعال کی یادگار قائم رکھنے کی خواہش اور قدرت پر انسان کی فتح کی  
تاریخ محفوظ رکھنے کا پتہ چلتا ہے۔

مومہن جو دڑو اور ہڑپا۔ مومہن جو دڑو اور ہڑپا کی کھدائی سے  
ہندوستان کی قدیم تاریخ پر جو نئی روشنی پڑی ہے اُسے رفتہ رفتہ دنیا کے  
پڑھے لکھے لوگ تسلیم کرنے لگے ہیں۔ یہاں کی کھدائی میں جو برتن اور جو  
رنگے ہوئے جُستے ملے ہیں اُن کا شمار بھی ہم ہندوستان کے قرونِ اولیٰ کی  
مصوری ہی میں کریں گے۔ یہاں کے برتنوں پر کی نفیس نقاشی ہندوستان  
کی مایہ ناز مصوری کہی جاسکتی ہے۔ ڈیزائن بنانے میں خاص طور سے  
سیدھے خطوط، زاویوں، دائروں اور نصف دائروں وغیرہ جیسی اقلیدس کی

مصوری



۴



تصویر نمبر ۱



۵

شکلوں سے بنی ہوئی آرائشوں کی کثرت ہے (تصویر نمبر ۱)۔ ان کے علاوہ کچھ بہتر بنی پرندوں، پھولوں اور پتیوں سے بھی آرائش کی گئی ہے۔ ان ڈیزائنوں میں کچھ تو ایسے ہیں جن کا سلسلہ بعد میں بھی ہندوستان کی مصوری میں قائم رہا۔ (تصویر نمبر ۲)۔

قرونِ اولیٰ کی ان تصویروں کے زمانے اور تاریخ کے متعلق یقینی طور سے کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ جب تک اس کے متعلق پوری تحقیقات سے کام نہ لیا جائے گا یہ زمانہ تاریکی میں رہے گا۔

۲۔ قدیم زمانہ۔ قرونِ اولیٰ کے اس دھندلے زمانے کے بعد ہم ہندوستانی مصوری کے اُس زمانے میں داخل ہوتے ہیں جو کچھ روشنی میں ہے اور جس کی مصوری کی تاریخ وغیرہ کے بارے میں نسبتاً زیادہ یقین سے کہا جاسکتا ہے۔ اس زمانے کے سب سے قدیم اور اعلیٰ قدر نمونے ریاست سرگجا کی رام گڈھ پہاڑیوں کے جوگی میرا کے غار میں پائے گئے ہیں۔ موزخوں کی رائے ہے کہ اس غار کی دیواروں کی تصویروں کی تاریخ تین سو برس قبل مسیح ہے۔ لیکن کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ تصاویر اس سے بھی قبل کی ہیں اور سنہ عیسوی سے سو برس قبل کی نہیں ہو سکتیں۔

جوگی میرا کے غار کی دیواروں پر بنی ہوئی تصاویر سرسری نظر سے دیکھنے سے جوگی میرا کے غار کی دیواروں پر تصویریں گہرو اور کالک سے بنائی ہوئی ایسی دھندلی اور محفوظ معلوم ہوتی ہیں جنہیں غار کی کھردری جھاڑ پھری شکلوں پر کسی جاہل ہاتھوں نے بنا دیا ہے۔ لیکن غور سے دیکھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ اس دھندلے اور بھڑے پن کا سبب یہ ہے کہ اصل تصویروں کے درست کرنے کے لئے کسی نے ناکام کوشش کی ہے۔ جس

کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اصلی تصویروں کے واضح خوبصورت اور سنجیدہ خطوط دوبارہ کھینچے ہوئے بھدے خطوط سے دب گئے ہیں۔ غار کی ان دیواری تصویروں میں ان مکانون، جانوروں اور آدمیوں کے نقوش بنائے گئے ہیں جو اب مفقود اور برباد شدہ حالت میں ہیں۔ پھر بھی ان کے طرز میں اور اُس زمانے کی بنیادی نقاشی اور نسبت تراشی کے طرز میں جو یکسانیت ہے وہ جاذبِ نظر ہے۔ پتیل کے کناروں پر مگر مچھ وغیرہ آبی جانوروں کے پٹرن بنے ہوئے ہیں۔ لیکن ان تصویروں کے اصلی حالات کے بارے میں کچھ یقینی طور سے نہیں کہا جاسکتا۔ سری رائے کرشن داس کا خیال ہے کہ یہاں کی تصویروں کا طرزِ چین تھا۔

ممکن ہے کہ پہاڑیوں کو کاٹ کر بنائی ہوئی سب ہی گچھاؤں کی دیواریں بھی اسی قسم کی دیواری تصویروں سے سجی ہوئی ہوں لیکن ہندوستان کی آب و ہوا میں دیکوں سے وہ برباد ہو گئی ہیں۔ بہت ممکن ہے کہ اُس زمانے کے لکڑی کے بنے ہوئے مکانون کی دیواروں کی مصوری کی بھی یہی ڈرگت ہوئی ہو۔

**قدیم کتبے**۔ اس زمانے کی پائی ہوئی تصویروں کے طرز کے متعلق اتنا ہی کہنا کافی ہو گا کہ یہ بالکل غیر فنی ہے اور فن اپنی غیر شگفتہ حالت میں ہے۔ لیکن ان سے مصوری کی اصلی حیثیت کا صحیح اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔ اس لئے کہ جب ہم ملک کے لٹریچر میں مصوری کے متعلق تحریری حالات اور مضامین پر نظر ڈالتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ اس قدیم زمانے میں مصوری اپنے عروج اور کمال پر موجود تھی۔ اور باشندگانِ ہند اس فن میں کافی ماہر ہی نہ تھے بلکہ مصوری اُن کی زندگی کا خاص شغل تھی۔ اتنا ہی نہیں

مستوری میں اعضاء کی ساخت کے متعلق کتابیں بھی موجود ہیں اور ان کے اعضاء پر تنقید و تبصرہ بھی کہیں کہیں پر ملتا ہے۔ اس بات کا ثبوت وسط ایشیا کے شہر ختن کے آثار قدیمہ میں بودھ طرز کی تصویروں سے ملتا ہے۔

مستوری کی ابتدا کسے بارے میں پُران کی ایک کہاوٹ ہے جس کی رُو سے وشوکر ماہر ہتھما ہی کو مستوری کا موجد اعلیٰ مانا گیا ہے۔ ایک بھگت راہب کے مُردہ لڑکے کی تصویر بنا کر برہما ہی نے اُس میں جان ڈال دی تھی غرض یہ کہ برہما ہی کو اس فن کا پہلا استاد مانا گیا ہے۔ اس سے اس ہنر کی قدامت اور پاکیزگی کا علم ہوتا ہے۔ آریوں کی سب سے پُرانی کتاب رِگ وید میں چترے پر بنی ہوئی آگن دیو کی تصویر کا ذکر کیا گیا ہے۔ مہا بھارت میں اوشا اور اُس کی سہیلی چتر لیکھا کا ذکر ہے۔ اوشا خواب میں ایک حسین راجکار کو دیکھ کر اُس پر فریفتہ ہو گئی۔ اوشا نے یہ راز اپنی سہیلی چتر لیکھا سے کہہ دیا۔ چتر لیکھا نے اپنی ذہانت سے فوراً سب ہی راجکاروں کی تصویریں بنا بنا کر اوشا کو دکھائیں اور اپنے خواب میں آئے ہوئے عاشق کو پہچاننے کے لئے کہا۔ اوشا نے جو ہنی کرشن کے پوتے انرودھ کی تصویر دیکھی فوراً اُس کو پہچان لیا۔ اس طرح کی ذہنی تصاویر بتانے کی ایسی اور بھی کہانیاں پُرانوں میں ہیں۔ ان بیانات کے پڑھنے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ہندوستان کے مستور دیواری تصاویر بنانے میں ہی بڑے ماہر تھے۔ اور ان تصاویر کے موضوعات دُنیاوی ہی تھے۔ پاننی نے بھی اجتماعی حکومتوں کے علم قیافہ اور اعضاء کی بناوٹ کے علم کا ذکر کیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ پاننی کے زمانے میں یعنی آٹھ سو برس قبل مسیح بھی ہندوستان میں مستوری کا رواج رہا ہوگا۔ بدھ کے زمانے میں بھی مستوری کا خوب رواج تھا۔ اس لئے کہ اُنھوں نے اپنے چیلوں کو اُس میں اپنا وقت

عط مستو

Magnum

Magnum

فضول نہ گنوائے کا حکم دیا تھا۔ بودھ مذہب کی اشاعت ہی سے مصوری میں بعد کو مذہبی اشاعت خصوصیت سے ہوئی۔ تہت کی ایک دیواری تصویر میں ایک مصور خود کھنگوان مبدع کے سامنے بیٹھ کر ان کی تصویر بنا رہا ہے۔ بودھوں کی مذہبی کتاب بننے پر تک میں تصویروں کا ذکر ہے۔ اُس میں ہمارا ج پرہین کے تصویر خانوں کی تفصیل اور اُس کا بیان ہے۔ جن کی تصویریں مزین پیرتوں سے آراستہ کی ہوئی بتائی گئی ہیں۔

رامائن میں بھی اسی طرح دیواری تصاویر کا ذکر ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بعد کی بودھ طرز کی اجنتا کی دیواری تصویریں اسی سلسلہ میں آتی ہیں۔ اس طرح کے لائق ادبیانات پائے جاتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستان میں اس فن کا خوب رواج تھا اور اسے بہت عزت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔

تصویروں کے ان حالات کے علاوہ کچھ کتابوں میں فن مصوری میں تصویر کشی کے متعلق کافی وضاحت سے لکھا ہوا پایا جاتا ہے۔ والتیائیں کے کام سوترا میں فن مصوری کے چھ اجزا کا بیان ہے۔ والتیائیں نے مصوری کے جن خاص چھ اجزا کا ذکر کیا ہے ان میں سے خاص صورتوں کی قسمیں (روپ بھید) تناظر ادا حسن اور شبابست اور رنگ ہیں۔ ان چھ اجزا کو کچھ زیادہ تفصیل سے سمجھ لینا چاہیے۔ کیونکہ بعد کی بودھ طرز کی تصویروں میں ظاہر ان اجزا کو کام میں لایا گیا ہے اور مصوروں نے ان ہی اجزا کو اپنا نظریہ بنایا ہے جس سے یہ صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ اجنتا کے متعارف دراصل اُس سلسلہ کے سب سے بڑے ماہر فن تھے جس کی ابتدا اور ترقی اُس ابتدائی زمانے میں ہو چکی تھی۔

۱۔ صورتوں کی قسمیں (روپ بھید)۔ اس کا مطلب ہر طرح کی شکلوں کی چیزوں اور ان کی خصوصیات کے اقسام سے ہے۔ اس کا تعلق قدرت کے نظام

Sketches

اور اشکال و مناظر و مکانات کی خصوصیتوں کے علم سے ہے۔

۲۔ تناظر۔ اس کو ہم لوگ آج کل پرسپیکٹو (Perspective) کہتے ہیں۔

اس کے تحت میں تناسب (Proportion) اعضاء کی ساخت (Anatomy) اور نظری تناسب (Shortening) آتے ہیں۔ یہ اصول چیز کے چھوٹا کرنے کی، باہمی تقسیم و تناسب کا اصول ہے۔ اعضاء میں باہمی تقسیم ہو اور شکل کے تناسب میں بھی وہ چھوٹے بڑے نہ ہوں۔ اجنتا کی تصاویر اس امر کا ثبوت دیتی ہیں کہ اس اصول کا پورے طور سے لحاظ رکھا گیا ہے۔

۳۔ ۱۔ اس اصول کا مطلب، دماغ اور دل کے جسم پر پڑنے والے اثرات کا مطالعہ، تجزیہ اور تشریحات سے ہے۔ مصوّر جسم ہی کا نہیں، دل کا بھی مطالعہ کرتا ہے اور دل کا جو اثر جسم پر پڑتا ہے اُس کی مصوّری بھی وہ جسم کی خارجی نقاشی کے ساتھ کر جاتا ہے۔ یعنی اُس کی تصویر سے جذبات مترشح ہوتے ہیں۔ اُس میں بھڑکے جسم ہی کی نہیں دل کی بھی مصوّری ہوتی ہے۔  
۲۔ حسن۔ ادا کے ساتھ شُن بھی ضرور ہونا چاہئے جس سے مطلب ظاہری خوبصورتی سے ہے۔ تصویر میں ادا کے ساتھ ظاہری خوبصورتی ضرور ہونی چاہئے۔ تصویر کی اس خوبصورتی کے لئے تصویر کے اجزا کی ترتیب (Composition) بھی ٹھیک ہونی چاہئے۔

۵۔ مشابہت۔ تصویر خواہ جیسی بھی ہو، دیکھنے والا پہچاننے میں غلطی نہ

کرے۔ شایعہاں کی تصویر دیکھ کر اور رنگ زیب کا شبہ نہ ہو مندرجہ ذیل نہ معلوم ہو۔

۶۔ رنگ آرائی۔ اس اصول کے تحت میں بُرش اور رنگوں کا استعمال

آتا ہے۔ کس تصویر میں کس رنگ کو کہاں استعمال کرنا چاہئے اس میں تناسب باتوں کی شمولیت رہتی ہے۔

اجنتا کے مصوڑوں نے ان اصولوں کی مکمل طور سے پابندی کی ہے اور ان کے بعد بھی ہندوستان کی مصوڑی میں ان کی تھوڑی بہت پابندی کی گئی ہے۔ فن مصوڑی کے موضوع پر ایک دوسری پُرانی کتاب ملی ہے جس کا نام ”وچتر کلشن“ ہے۔ اس کتاب میں تصویروں کے نمونے دئے ہوئے ہیں۔ ایک باب میں شکلوں کے تناسب کے متعلق بھی لکھا گیا ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ عوام کی تصویروں کو راجاؤں کی تصویر سے چھوٹا بنانا چاہئے۔ دیوتاؤں کی تصویروں اور انسانی تصویروں کا فرق بھی دیا گیا ہے۔ صورتِ شکل کے بارے میں بھی بالآخر کچھ ہدایت ہے۔

شیلپ شاستر (فنی کتاب) تیسری کتاب ہے جو مصوڑی کی صنعت پر لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب اپنی اصلی شکل میں اب بھی پائی جاتی ہے اور اس لحاظ سے گراں قدر ہے۔

قدیم زمانے کی مصوڑی کے تحت میں ہم گپت کے زمانے کی مصوڑی ہی کو لیں گے۔ حالانکہ اجنتا کے نوں اور دسویں غار میں شنگ اور کشن کے زمانے کی بھی کچھ غلط تصاویر پائی گئی ہیں۔ ان تصویروں کا زمانہ سنہ ۳۰۰ سے سنہ ۱۰۰ سال قبل مسیح تک ہے۔ ایک راجہ کی تصویر موجودہ ساپچی متھرا اور بھڑہت کی مورتیوں سے بہت کچھ مشابہ ہے۔ اُس زمانے کے غاروں کی تصویروں میں آدمیوں کے سر کی گٹھیاں اور بھاری بھاری زیورات بالکل بھڑہت اور متھرا کے طرز کے ہیں۔

گپت کے زمانے کا بودھ طرز۔ اجنتا کے غار  
 سنہ ۳۰۰

اجنتا کے غاروں کی مصوڑی کا طرز اور ان کا موضوع بودھ ہے۔ اگرچہ

اُن کا زمانہ شنگ۔ گُشنان اور گپت راجاؤں کے عہد حکومت کا ہے۔ گپت کے زمانے کو تواریخ ہند کا سُنہرا زمانہ کہا جاتا ہے اور اِس سُنہرے زمانے کی سب سے عمدہ اہمیت کی گنجائشیں ہیں۔

جوگی میرا کی پچھاؤں کے زمانے کے بعد سنہ عیسوی کی ابتدا ہوتے ہوتے ہندوستان کی فنِ مصوری میں ایک ایسے دور کی ابتدا ہو جاتی ہے جسے دراصل ہندوستان کی مصوری کا سُنہرا زمانہ کہا جاسکتا ہے۔ ہندوستان کی مصوری میں جو کچھ خوبی اور فضیلت ہے وہ گویا اسی پانچ چھ سو سال کے زمانے کے محدود دائرے میں سمٹ کر رہ گئی ہے۔ بودھ مذہب اُس زمانے میں عوام کا مذہب تھا اور سارے ایشیا میں اُس کی تبلیغ ہو رہی تھی۔ دُنیا کی تاریخ میں ایسی مثال کم ملتی ہے کہ کسی مذہب و ملت میں خاص طور سے انسان کے فنی جذبات کو اتنی زیادہ قوت اور عروج حاصل ہوا ہو جتنا بودھ دھرم سے حاصل ہوا ہے۔

ہندوستان۔ لنکا۔ برہما۔ سیام۔ جاوا۔ چین۔ جاپان۔ تبت اور ختن جہاں بھی بودھ زمانے کی مصوری یا فنِ تراشی کے آثار قدیمہ ملے ہیں، اُن سے ہمارے اِس قول کی تصدیق ہوتی ہے۔ سترھویں عیسوی کے ایک مورخ تارہ ناچھ نے لکھا ہے کہ جہاں جہاں بودھ مذہب کی اشاعت ہوئی، ہر جگہ دانشمند مصوّر اور ماہرینِ فن موجود تھے۔ اُس کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے کہ صحیح مصوّر بودھ مذہب میں ہے۔ اُس کی قدیم تاریخ کو جسے ہم مختصر الفاظ میں 'جاتاک' کہتے ہیں اور جو بُدھ کے پہلے جنم کے قصے ہیں، جتنی کامیابی کے ساتھ بڑش کے ذریعہ تصویروں میں کھینچا جاسکتا تھا، اتنی کامیابی سے قلم کے زور سے تحریر میں نہیں لایا جاسکتا۔ مہاتما بُدھ کا مذہب جب سرعت کے ساتھ دُور دُور ملکوں میں پھیل گیا تو بودھ بھکشوؤں کے پاس مصوری سے بڑھ کر اُس کی بہترین اشاعت



کا کوئی اور ذریعہ نہ تھا۔ اس لئے کہ وہ زیادہ تر دوسرے ملکوں کی زبانوں سے ناواقف تھے۔ اس لئے ہندوستان کے وہ کھکشو مصوّر بُدھ کے اور دنیا کی فلاح و بہبودی کے پیغام کو لے کر جہاں جہاں گئے اپنے ساتھ ہندوستان کی مصوّر کی کو بھی لیتے گئے یہی وجہ ہے کہ آج بھی چین۔ جاپان۔ جاوا اور لنکا وغیرہ ممالک کی اس نائی کی مصوّر پر بودھ طرز کی ہندوستانی مصوّر کی واضح مہر دیکھتے ہیں۔ بتین صاحب کہتے ہیں کہ جاپان کے ہوریوچی کے مندر کی دیواری تصاویر گودیکھ کر اجنتا کی دیواری تصاویر یاد آجاتی ہیں۔ چین کی موجودہ مصوّر پر اس کا اثر ہونا لازمی سا ہے۔ کیونکہ فامیان اور ہوئے چیانگ کی مسافرت کے بعد تو گویا ہندوستان اور چین کا تعلق بہت ہی گہرا ہو گیا تھا۔ اور اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ ہندوستان کا بودھ دھرم ہی چین کی بودھ مصوّر کی بانی مبنی تھا۔

مسب بودھ کے زمانے کے فن مصوّر کے عمدہ نمونے اجنتا کے غاروں کی دیواری تصاویر میں محفوظ ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان غاروں کی دیواری تصاویر کی تاریخ بودھ زمانے کی مصوّر کے نشوونما کی بھی تاریخ ہے۔

مسب اجنتا کے غار۔ نظام کی حکومت میں فردا پور نامی ایک موضع ہے۔ اسی موضع کے قریب خشک پہاڑیوں میں اجنتا کے فن مصوّر کے منڈپ ہیں۔ فردا پور کا قریبی اسٹیشن چھوٹی لائن کا بہور گاؤں ہے۔ جہاں سے فردا پور صرف ۷ میل رہ جاتا ہے۔ فردا پور سے چار میل کے فاصلے پر باگھورہ ندی بہتی ہے۔ ندی میں سانپ کے مانند اتنے زیادہ چکر ہیں کہ جب تک بالکل اُس کے نزدیک نہ پہنچ جائیں اُس وقت تک آپ کو غاروں کا گمان بھی نہ ہوگا۔ ندی کے آخری گہرائی کے ختم ہوتے ہی تقریباً تین سو فٹ اونچا ایک ٹیلہ نظر آئے گا۔ جس کے نیچوں بیچ بارہ درویش کی ایک قطار نظر آتی ہے۔ یہی اجنتا کے مشہور غار ہیں جن

میں ہندوستان کے گزرے ہوؤں کی نہایت خوبصورت مجسم یادگاریں چھپی پڑی ہیں۔

اجنتا کے غاروں کے دو حصے ہیں۔ ایک چیتیا اور دوسرا بہار بہار  
بھکشوؤں کے رہنے اور پڑھنے کی جگہ تھی اور چیتیا میں صرف عبادت کی جاتی  
تھی۔ چیتیا خارا بہار غاروں سے زیادہ لمبے ہیں اور ان کے آخری سرے  
پر ایک بُرج (اسٹوپ) بنا ہوا ہے۔ اجنتا کے غاروں میں نمبر ۱۹ کا غار اجنتا  
کا سب سے بڑا چیتیا ہے۔ اس کا دروازہ بہت خوبصورت ہے۔ اسی غار  
کی دہلیز پر دائیں طرف کی دیوار پر ناگ راج کا پورا خاندان کھرا ہے۔

اجنتا میں کل ۲۹ غار ہیں۔ جن میں ۱-۲-۳-۴-۵-۶-۷-۸-۹-۱۰-۱۱-۱۲-۱۳-۱۴-۱۵-۱۶-۱۷-۱۸-۱۹-۲۰-۲۱-۲۲-۲۳-۲۴-۲۵-۲۶-۲۷-۲۸-۲۹  
غاروں کی تصویریں کھڑی تعداد میں بچی ہیں۔ باقی سب غاروں میں دیواروں  
پر کہیں کہیں چھوٹے ہاتھ پیر اور کہیں ہاتھ کھڑے اور ان کے  
سواروں کے ٹوٹے ہوئے جسم نظر آتے ہیں۔ اوپر کے چاروں غاروں کی  
دیواروں پر کھجوروں اور چیتوں پر بھی تصاویر بنی ہوئی ہیں۔

تاریخ۔ اجنتا کی مصوری کے زمانہ کا قیاس کرنا ذرا مشکل ہے۔  
اس کی ابتدائی تاریخ کا کچھ پتہ نہیں اور نقاروں کے موضوعات سے بھی کچھ  
مدد نہیں ملتی۔ کیونکہ غالباً دو ایک تاریخی واقعات کے علاوہ سب ہی نقاروں  
کے موضوع برص کی پیدائش کی کہانیاں ہیں۔ پھر مورخوں کی رائے ہے کہ اجنتا  
کی مصوری کا زمانہ ۵۰۰ سے لے کر ۱۰۰ تک کا ہے۔ اجنتا کے غاروں  
کی مصوری کے مطالعہ سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے۔

اس امر سے تو سب ہی شفق ہیں کہ اجنتا کے نمبر ۹ اور ۱۰ کے غار  
سب سے پرانے ہیں کیونکہ ان کی صنعت بھرپور ہے۔ امراتنی اور پانچ کی بُت تراشی  
سے بہت کچھ ملتی جلتی ہے اور اسی مناسبت سے یہ مانا پڑتا ہے کہ ان کی

مصوری کا زمانہ سستہ عیسوی کی پہلی صدی ہی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ جوگی میرا کے غاروں کی طرح ان کی مصوری نا تجربہ کار مصوروں کی ناکامیاب کوشش محض ہے۔ اجنتا کے یہ قدیمی شاہکار نا تجربہ کار اور اناڑی آدمیوں کی پہلی کوشش نہیں ہے۔ انھیں دیکھنے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ قابل مصوروں کے ہاتھوں ہی کے فن مصوری کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ جن کے تحت میں ہندوستانی فن مصوری کی بھرپور تاریخ ہے۔ یہ بھی ان ہی مصوروں کی کامیاب متاعیاں ہیں جن کے فن کے سلسلہ کا ملک کی تاریخ میں زیادہ سے زیادہ ذکر ہے۔ ان قدیم دیواری تصویروں کا طرز آسان اور گٹھا ہوا ہے۔ اور خاکے پختہ اور جاندار ہیں۔ نظاروں کی ترتیب بہترین ہے اور کچھ شکلوں کی تصویر کشی بہت ہی دلکش ہے۔ ہاتھوں کی اداکاری کے ساتھ تصویر کشی بھی قابل دید ہے۔ زمانے کے مطابق ہم ان غاروں کی تقسیم حسب ذیل طریقے سے کر سکتے ہیں :-

۱۔ نمبر ۹ اور ۱۰ کے غار ..... ۱۰۰ء

۲۔ نمبر ۱ کے غاروں کے کھمبے ..... ۳۵۰ء

۳۔ نمبر ۱۶ اور ۱۷ کے کھمبے ..... ۵۰۰ء

۴۔ نمبر ۱ اور ۲ کے کھمبے ..... ۶۲۶ء تا ۶۲۸ء

نوٹ :- براؤن صاحب کی یہ تقسیم زمانہ متفقہ طور سے ماننے کے قابل ہے۔

تفصیل مندرجہ بالا سے معلوم ہوتا ہے کہ نمبر ۹ اور ۱۰ کے غاروں کی مصوری کے تقریباً دو سو پچاس برس کے بعد پھر مصوری کا آغاز ہوا۔ یہ تصویریں نمبر ۱ کے غار کے کھمبوں پر بنائی گئی ہیں اور جیسا کہ لکھا جا چکا ہے، ان کا زمانہ تقریباً ۳۵۰ء ہے۔

نمبر ۱۶ اور ۱۷ کے غاروں کی تصاویر چھٹی صدی کے بودھ طرز کے ہونے

ہیں۔ نمبر ۱۷ ہی کے غار میں سب سے زیادہ تصاویر پائی جاتی ہیں اور یہی تصاویر اس اسکول کی سب سے زیادہ ممتاز تصاویر ہیں۔ اس غار کے طرز کو لوگوں نے کمانیوں کا طرز کہا ہے اور دراصل ان تصاویر میں بھگوان بدھ کی زندگی اور موت کی کہانیاں ہی نقش کی گئی ہیں۔ بدھ کے بھگتوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی غرض ہی سے ان کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ کل تصاویر میں جان اور زندگی سی معلوم ہوتی ہے۔ یہ بودھ مذہب کے زوال کے آغاز کا زمانہ کہا جاتا ہے۔ گویا ان خوبصورت، ذی روح تصاویر کے ذریعے مصوّر بھکشوؤں نے عوام سے آخری بھیک مانگی ہے۔

نمبر ۱۸ اور ۱۹ کے غاروں کا کام سب سے بعد کا ہے اور نمبر ۱ کے غار کی ایک تصویر کے واقعہ سے ان غاروں کا زمانہ متعین کرنے میں بڑی مدد ملی ہے۔ ایک تصویر میں شاید پلکیش دوم کو فارس کے شہنشاہ خسرو پرویز کے قاصد کا استقبال کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ اس واقعہ کا زمانہ ۶۲۷ء تا ۶۳۲ء ہے۔ اس کے علاوہ ان غاروں میں اور بھی ایسی تصاویر ہیں جن سے فارس سے تعلقات کا پتہ چلتا ہے۔

نمبر ۱ کے غار کی تصویروں کے بارے میں سب سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان میں جزیرہ جاوا کی صورتوں سے تجبب خیز مشابہت ہے۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ جاوا کے پورے دور کی مصوّر بھی کسی حد تک اجنتا کی قرضدار ہے۔ نمبر ۲ کے غار کی کچھ تصویریں سب سے بعد کی ہیں اور ان میں اس فنی طرز کی کمزوریاں ظاہر ہونے لگی ہیں۔ شاید اس طرز کی آخری تصویریں یہیں پائی جاتی ہیں۔ ان غاروں میں دو طرز نمایاں طور سے نظر آنے لگے ہیں۔

ان میں سے ایک تو بہت ہی زیادہ مزین ہے جس میں گورانہ تقلید (Conventional) کی بھرمار ہے۔ یہ اسی زمانے کی ٹھن کی مصوری سے ملتی مچلتی ہے۔ یہ طرز بعد کے تربت کے طرز سے بھی مشابہت رکھتا ہے۔ دوسرے طرز میں ترتیب کی یکسانیت کی کمی ہے اور جگہ جگہ لاپرواہی جھلکتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کچھ حصہ نو مشق نا تجربہ کار ہاتھوں کی کاریگری ہے۔ اگرچہ مرکزی تصاویر اب بھی استادوں کی کاریگریاں ہیں۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہئے کہ یہاں کی تصاویر ادنیٰ درجے کی ہیں۔

اجنتا کی کچھ دیواری تصاویر۔ پہلے غار کی پوری دیوار پر سدھارتھ کی تپتیا اور مار (شیطان) کے حملے کی تصویر نقش ہے۔ اپنی فوج کے ساتھ کا دیو بھگوان کو گھیرے ہوئے ہے اور ان کی تپتیا میں خلل ڈالنے کی کوشش کر رہا ہے۔ بُدھ کے ارد گرد خوفناک منہ والی ڈراؤنی مورتیاں ہیں اور دھوری طرف ان کی نفسانی خواہشات کو ابھار کر اُنھیں گمراہ کرنے والی حسین نازنینوں کی دلفریب تصویریں ہیں۔ ان سب کے بیچ میں زمین پر بیٹھی ہوئی دھیان لگائے ہوئے بُدھ کی مورت ہے۔ ان کی مورت پر عجیب خاموشی طاری ہے۔ وہ مستغرق۔ خاموش اور بے جس ہیں۔ گویا ان کے چاروں طرف کچھ ہو ہی نہیں رہا ہے۔ فن مصوری میں کیسوئی کی اتنی عمدہ تصویر دنیا بھر میں اور کہیں نہیں بنائی گئی ہے۔ تصویر بارہ فیٹ اوپچی اور آٹھ فیٹ چوڑی ہے۔

اس غار میں منڈپ کی دیوار پر بُدھ کی بڑی تصویر بنائی گئی ہے۔ یہ اُس زمانے کی تصویر ہے جس وقت کمار سدھارتھ گھر بار چھوڑنے کا خیال کر رہے ہیں۔ یہ تصویر قد آدم سے کچھ بڑی ہے۔ داہنے ہاتھ میں نیلا کنول ہے تصویر کچھ ترچھی ہے۔ اعضاء اور خوبصورت چہرے پر فکر حسرت اور تصوفانہ جذبات

کے آثار بڑی خوبی سے دکھائے گئے ہیں (تصویر نمبر ۶)۔ اس تصویر کے اس پاس گل دیوتاؤں اور آدمیوں پر اور خیالات میں مستغرق لیشودھرا پر اُن کے ان جذبات کا اثر پڑ رہا ہے۔ اس تصویر کو دیکھنے ہی سے معلوم ہو جاتا ہے کہ زائرین ایک ایسی بزرگ ہستی کے سامنے کھڑے ہیں جو تمام عالم کی نجات و فلاح کے پیچیدہ مسئلے کو سلجھانے میں منہمک ہے۔ دیوار پر قدرتی طور سے کچھ آسان خطوط کے ذریعے کمار کے گراں ڈیل کندھوں اور بازوؤں کی تصویر کشی بہت ہی بے مثل ہے۔ کندھوں اور بازوؤں کے درمیان ذرا سا شیڈ (سایہ) دکھا کر خوبصورتی اور ملاحظہ کی بڑی عمدگی سے جھلک دے دی گئی ہے۔ چہرے سے متانت اور حسرت کے جذبات ٹپک رہے ہیں اور یہ سب صرف چند خطوط سے ہی کھینچا گیا ہے۔

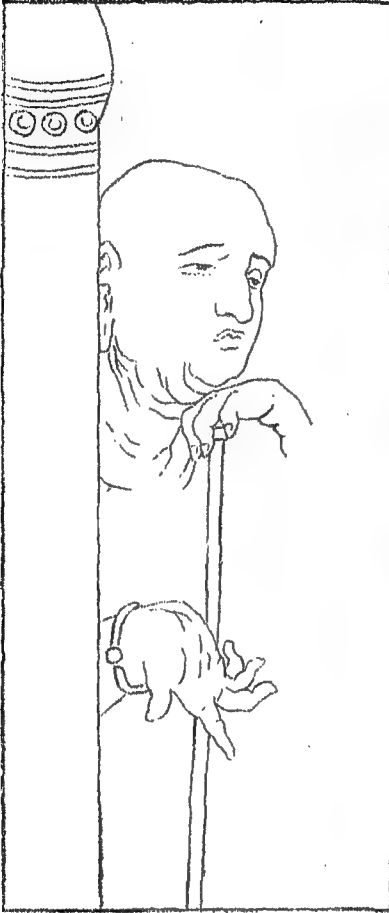
بھوؤں کو بُرش کے ایک ہی خط سے بنایا گیا ہے لیکن اس ایک خط میں بہت زور اور جان آگئی ہے جو کسی ماہر فن کے مشاق ہاتھوں ہی سے ممکن ہو سکتا ہے۔ شک۔ جھجک اور ہچکچاہٹ کا کہیں نام بھی نہیں ہے۔ ہر جگہ یکساں روانی ہے جو دراصل لا جواب ہے۔ ناک اور ہونٹوں پر جذبات دکھانے کے لئے جو سایہ دکھایا گیا ہے وہ ہمیں بتاتا ہے کہ مصوّر اپنے فن کا ماہر ہے اور اپنے فن پر اُس کو پوری قدرت ہے۔

نمبر ۱۶ کے غار کی دو تصویریں خاص طور سے قابل دید ہیں۔ ایک تو بھگوان بدھ کے گھر چھوڑنے کی تصویر ہے۔ بھگوان گھر چھوڑ کر جا رہے ہیں اور لیشودھرا اپنے بیٹے راہل کو لئے سو رہی ہے۔ اس پاس کی خامائیں بھی نیند میں غافل ہیں۔ یہی اس تصویر کا موضوع ہے۔ بدھ کے چہرے پر ذرا بھی لگاؤ نہیں ہے۔ چہرے سے اشار کا خاموش جذبہ نمایاں

ہو رہا ہے۔ دوسری تصویر ایک مرقی ہوئی راجکاری کی ہے جس کی زندگی کو سب ہی اُمیدیں ختم ہو چکی ہیں۔ نزع کی تکلیف سے راجکاری کی صورت اور اس پاس کی تصویروں کی بے کلی کے جذبات ناظرین کو رُلا دیتے ہیں۔

اجنتا کے کنبہ، ا کے غار کی سب تصویریں ایک سے ایک بڑھ کر نفیس ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بُدھ کے زمانے میں بہت ہوشیار اور ماہر مصوروں نے اس غار میں اپنے کمالات دکھائے ہیں۔ اسی غار میں ماں بیٹے کی مشہور تصویر ہے۔ ماں بیٹے یسودھرا اور رامہل ہیں۔ ان کے محسوس قدم ہیں اور ان کے سامنے اپنے دامن ہاتھ میں کاسہ گدائی لئے ہوئے قدم سے بہت بڑی بھگوان بُدھ کی ایک تصویر کھینچی گئی ہے۔ برگزیدہ ہو جانے کے بعد بھکاری کے روپ میں بُدھ پہل دستوں پہنچے ہیں۔ یسودھرا انھیں رامہل سے بڑھ کر کون سی بھیک دے سکتی ہے یہی تصویر کا موضوع ہے یسودھرا کی بنگا ہوں سے دلی ایشار کا جذبہ اور بھگوان بُدھ کی بنگا ہوں سے دنیا کی فلاح و نجات کے لئے جاگ اُٹھنے کا جذبہ ٹپک رہا ہے۔ (تصویر نمبر ۳)۔

اسی غار میں ”چھڈنت جاتاک“ کی خوبصورت تصویروں کا سلسلہ ہے اور ہمیں ہاتھیوں کی ایک دوسری تصویروں کا سلسلہ ہے جس میں ”گج جاتاک“ کہانی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان ہاتھیوں کی اتنی خوبصورت، زندہ اور ہمدردی سے بھری ہوئی تصویر کشی کی گئی ہے کہ ہمیں حیرت ہوتی ہے۔ گج جاتاک کی تصویر میں ”گج راج“ کے ملنے کا بڑا دلکش نظارہ ہے۔ پورے منظر سے در دو محبت اور مانتا ٹپکی پڑتی ہے سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ مصوّر کیسے رہے ہوں گے جن کے ہمدرد دلوں نے ان بے زبان جانوروں کے جذبات کا بھی اظہار کرتے ہوئے اتنی کامیابی کے ساتھ انھیں منقش کیا ہے۔ دراصل دنیاوی محبت اور



تصویر نمبر ۴



تصویر نمبر ۳



مُنیادی اتحاد کا سبق پڑھنے والے بودھوں ہی سے یہ ممکن تھا۔ ایک اور جات تک میں جنگ کا منظر بہت عمدگی اور کامیابی سے دکھایا گیا ہے۔ اس تصویر میں تقریباً تین سو چہرے اب بھی باقی ہیں اور ہر چہرے پر جنگ کے مختلف انداز اور جذبات صاف صاف ظاہر ہیں۔ ایک جگہ مغنیوں کے طائفے کی بڑی ہی دلکش نقاشی کی گئی ہے۔

اسی غار میں تباہی و بربادی کی منحوس خبر لانے والے ایک غمگین قاصد کی بھی تصویر ہے۔ اپنے ڈنڈے کے سہارے ایک بوڑھا قاصد کھڑا ہے۔ اُس کی پُرتنم آنکھیں بربادی کی خبر دے رہی ہیں۔ اور واسنے ہاتھ کی مایوسانہ ادا گو یا کہہ رہی ہے کہ سب فنا ہو گیا۔ آنکھوں اور چہرے کے آثار میں کس قدر موافقت ہے۔ (تصویر نمبر ۴۴)۔ گونگی ہونے پر بھی یہ تصویر جو کچھ کہہ رہی ہے کیا وہ بولتی ہوئی ہونے پر کہہ سکتی تھی؟

نمبر ۴۵ کے اسی غار میں مہاسنس جات تک کی داستان بھی نقش کی گئی ہے۔ جسے اپنی رنگ آرائی (colour scheme) کے لئے کچھ ماہران فن اجنتا کی ایک اہم دیواری تصویر مانتے ہیں۔ ایک نفیس قنات کی سطح پر پوری تصویر کھینچی گئی ہے۔ دیواری تصویر میں راجہ اپنے درباریوں سے گھرا ہوا بیٹھا ہے۔ اس تصویر میں عموماً سب ہی رنگ استعمال کئے گئے ہیں۔ انقلاباتِ زمانہ سے رنگوں کی بہت سی خوبیاں برباد ہو چکی ہیں۔ پھر بھی جو کچھ باقی ہے اُس سے اجنتا کے مصوروں کی رنگ آرائیاں سمجھ میں آ جاتی ہیں اور اندازاً ہم یہ بھی سمجھ لیتے ہیں کہ آج سے پندرہ سو برس قبل یہ رنگ کیسے رہے اور کیسے رنگائے گئے ہوں گے۔

اجنتا کی مصوری کی کچھ خصوصیات۔ اجنتا کے زائرین کو جو چیزیں سب سے زیادہ اپنی طرف مائل کرتی ہیں وہ وہاں کی دیواری تصویروں کی بیش بہا

صناعی اور ان کی شان ہے۔ تصویروں کی عظمت اور شان، طرز کی سہل کاری،  
 بیساختگی اور تخیل کی گراں مانگی وغیرہ ہی ایسی چیزیں ہیں جو اجنتا کی مصوری  
 کو درحقیقت گراں قدر بتاتی ہیں۔ مناظر کی ترتیب میں اصل موضوع کا بہت  
 زیادہ خیال رکھا گیا ہے۔ جس کا یہ نتیجہ ہوتا ہے کہ خاص تصویر کی طرف فوراً خیال  
 راغب ہو جاتا ہے۔ تصویر میں بنائی ہوئی بزرگ ہستیوں کی مکمل اور زمانے کے  
 موافق مصوری ہوئی ہے۔ یہی ان مصوروں کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔  
 جذبات سے پُر اور شاندار ڈھنگ سے بنائی ہوئی شکلوں کے خاکوں کی  
 حدودی لکیریں بہت ہی نفیس ہیں۔ اور اس بات کا ثبوت دیتی ہیں کہ مصوروں  
 کا حسن تخیل بہت ہی بلند تھا۔ قوار کے تناسب سے پیدا ہونے والی خوبصورتی  
 کو لانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ خاکہ بنانے میں بہت سادگی اور بے توجہی نظر  
 آتی ہے۔ لیکن مکمل ترتیب کی ہر شکل اپنی اپنی جگہ پر بالکل مناسب ہے۔

تصویروں کا خاص موضوع جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے، گوتم مہرہ کی  
 پیدائش کی وہ کھائیں ہیں جو جاتک کے نام سے مشہور ہیں کسی آدمی کو جاتکوں  
 کے مطالعہ کے بغیر غار دیکھنے نہ جانا چاہئے۔ پھر بھی ایک سے زیادہ تصویروں  
 کے موضوع مذہبی نہیں بلکہ دنیاوی اور شاہی ہیں۔ ان میں راج درباروں  
 کی زندگی منقش کی گئی ہے۔ اجنتا کی تصاویر دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ  
 مصوروں نے اسی سرزمین پر جنت کے تخیل کو شکل دے کر دکھا دیا ہے۔  
 ان کی تصاویر کی وہ جنت نظیر دنیا، متبرک مقامات، پاک ہستیوں اور خوبصورت  
 شکلوں سے جگمگا رہی ہے۔ اجنتا کے مصور بڑے پھلکشو ہی نہیں نظر آتے۔  
 کیونکہ ان کی تصویروں میں زندگی اور سماج کے مختلف پہلوؤں کا کامیاب  
 اجتماع ہے۔ انسانوں اور حیوانوں، متحرک اور غیر متحرک کو یکساں طور سے

ان مصوروں کی ہمدردی حاصل ہوئی ہے اور سب ہی کی زندگی اور جذبات کی مکمل اور دلکش مصوری ہوئی ہے۔

کچھ لوگوں نے اجنتا کی مصوری کی سب سے بڑی شناخت کا مہیا با خطوط کشی متصور کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ان مصوروں کی کاریگری کا اصل راز خطوط کشی ہے اور اس میں ذرا بھی شبہ نہیں کہ غیر شکستہ۔ رواں اور خوبصورت خطوط کا جتنا زندہ پُر زور اور دل فریب استعمال اجنتا کی دیواری تصاویر میں ہوا ہے اتنا کسی اور جگہ کہیں نہیں ہوا۔ انسان کی مجموعی شکل کی آسان تشریح (anatomy) کرنے اُنھیں چند خطوط کے ذریعے اجنتا کے مصوروں نے جتنی کامیابی سے ظاہر کیا ہے اتنا اور کسی بھی دوسرے ملک کے مصوروں نے نہیں کیا ہے۔ اُن کے برش سے قدرتی طور سے نکلے ہوئے ان خطوط نے گنواروں کو بھی عقل دے دی ہے۔ ہاتھوں کی انگلیاں زبان سے زیادہ بول اُٹھی ہیں۔ سختی میں بھی نرمی آگئی ہے۔ ان ہی تبدیلی پیدا کرنے والے خطوط کے ذریعے ان مصوروں نے شکل کے مطابق گولائی (modelling) روشن اور تاریک رخ کا اثر (values) ابھار (relief) نظری تناسب (foreshortening) سب ہی کچھ دکھایا ہے۔ ان ہی خطوط سے وہ گولائی۔ موٹائی۔ ابھار اور گرائی سب کچھ نہایت آسانی سے بغیر کسی دقت کے ظاہر کر سکتے ہیں۔ برش پر مصور کو پورا قابو ہے اور ان خطوط کو دیکھنے سے ایسا نہیں معلوم ہوتا کہ اُنھیں کہیں ذرہ برابر بھی کوشش کرنی پڑی ہے۔ ان ہی خطوط کی بدولت اجنتا کے مصوروں نے ہاتھوں کی اداؤں سے، آنکھوں کی جیتوں سے اور اعضاء کی لچک سے انسان کے دلی جذبات کا خاکہ کھینچ دیا ہے۔ اجنتا کے مصوروں کے زوردار ہاتھوں میں خطوط اور بھی زوردار ہو گئے ہیں۔ گویا اُن کے ذریعے سب ہی کچھ ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

پھر بھی اجنتا کی مصوری کو خطوط کی صناعی مان لینا بالکل غلط ہے۔ اس طرح کی غلطی کچھ ماہران فن کر چکے ہیں۔ اس میں ذرا بھی شبہ نہیں کہ قدیم مصوری خطوط سے ہوتی تھی اور اجنتا کی صناعی اس سے الگ نہیں ہے پھر بھی اجنتا کی تصویریں، لکیری تصویریں نہیں ہیں۔ ان کا جیسے بنانے سے اتنا گرا یا ہی تعلق اور موافقت ہے کہ یہ فن مصوری کے ذریعے بنائے ہوئے مجسمے کی نقل معلوم ہوتی ہیں۔ قدیم صناعی کی طرح لائٹ اور شید کے اصولوں کی پیروی نہ کرنے پر بھی تبدیلی پیدا کرنے والی لکیریں اور زبورات کے جھکاؤ اور ہلکے گہرے اور مختلف قسم کے رنگوں کے استعمال سے شکلوں کی گولائی، ابھار اور موٹائی مناسب ڈھنگ سے ظاہر کی گئی ہے۔

اجنتا کی کاریگری جذباتی ہے۔ مصور کا نقطہ نظر جذبات کی مصوری اور اُسی کے موافق لطفت پیدا کرنا ہے۔ آنکھوں اور انگلیوں کی صناعی میں شکلوں کی لچک و لورچ میں، چھوٹی سے چھوٹی چیز کی ساخت میں صرف یہی خوبی اور مقصد پنہاں ہے اور اس میں مصور کو لا جواب کامیابی حاصل ہوتی ہے۔ جذبات کی اتنی صاف اور دلکش مصوری اتنے اعلیٰ پیمانے پر شاید ہی دنیا میں اور کہیں ہو۔ اجنتا کی مصوری کی یہ خصوصیت بہت زیادہ نمایاں ہو گئی ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ جذبات کے اظہار اور اس کی مصوری میں مہمک ہو کہ اجنتا کا مصور شکل و ساخت کے حسن کو نظر انداز کر گیا ہے۔ اجنتا کی تصویروں کی جسمانی خوبصورتی کا معیار بہت اعلیٰ اور حیرت انگیز ہے۔ اجنتا کی خواہشیں یا دہشتیں بھی حسیں ہیں۔ گورانیان، رانیان ہی ہیں اور داسیان، داسیان ہی ہیں، یہاں تک کہ اجنتا میں جہاں کہیں سخت، سہیت، ٹانگ اور گردہ کی صورتوں کی تصویر کشی ہوئی ہے وہاں بھی اُسے ملائمت اور عذرت سے بنایا گیا ہے جس سے مصور کی تصویر کے ساتھ دلچسپی معلوم ہوتی ہے، نفرت نہیں۔

جزیات اور اشکال کی خوبیوں کے اظہار کے لئے اجنتا کے مصوٰر جاندار اور غیر جاندار دونوں سے متاثر ہوئے ہیں۔ کنول اور ہاتھی اس میں خاص معلوم ہوتے ہیں۔ کنول کے پھول سے ان مصوٰروں نے بڑا اثر لیا ہے۔ کنول کا پھول اپنی مختلف شکلوں میں اجنتا میں ہر موقع پر کام میں لایا گیا ہے۔ کنول کا پھول اُس کی کلیاں اور ڈنٹھل کے بدن واروں کا سب ہی جگہ استعمال ہوا ہے۔ کنول کی اتنی برتری ہے کہ مہاتما بکرہ کی تصویر کے ہاتھ میں بھی کنول کا پھول ہے۔ کنول کے پھول کو مصوٰری میں اتنی بلند جگہ ہندوستان کے علاوہ اور کہیں نہیں ملی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کنول کے پھول سے ان مصوٰروں نے اپنی مصوٰری کی استیاری شان پیدا کی ہے۔ کنول کی ملائم پنکھڑیوں کی خوبصورتی، اُس کے ڈنٹھل کی نازک لچک اور کنول کے پتوں کی نزاکت سے متاثر ہو کر اُس کو شکلوں کے کوچ میں انہیں خوبصورت بنانے کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ پانی میں رہتے ہوئے بھی پانی کے اثر سے بری کنول سے بڑھ کر ان بودھ بھکشوؤں کے لئے اور اچھا نمونہ کیا ہوتا ہے؟



تصویر نمبر ۵

کنول کے مانند ہاتھی بھی ہندوستانی مصوٰری کا خوب موضوع ہے۔ بودھ مصوٰروں کو وہ اور بھی عزیز تھا۔ کیونکہ جیدنت اور رگیج جاتاکا، کے مطابق ان بودھ



تصویر نمبر ۷



تصویر نمبر ۸



تصویر نمبر ۹

تصویر نمبر ۱۰

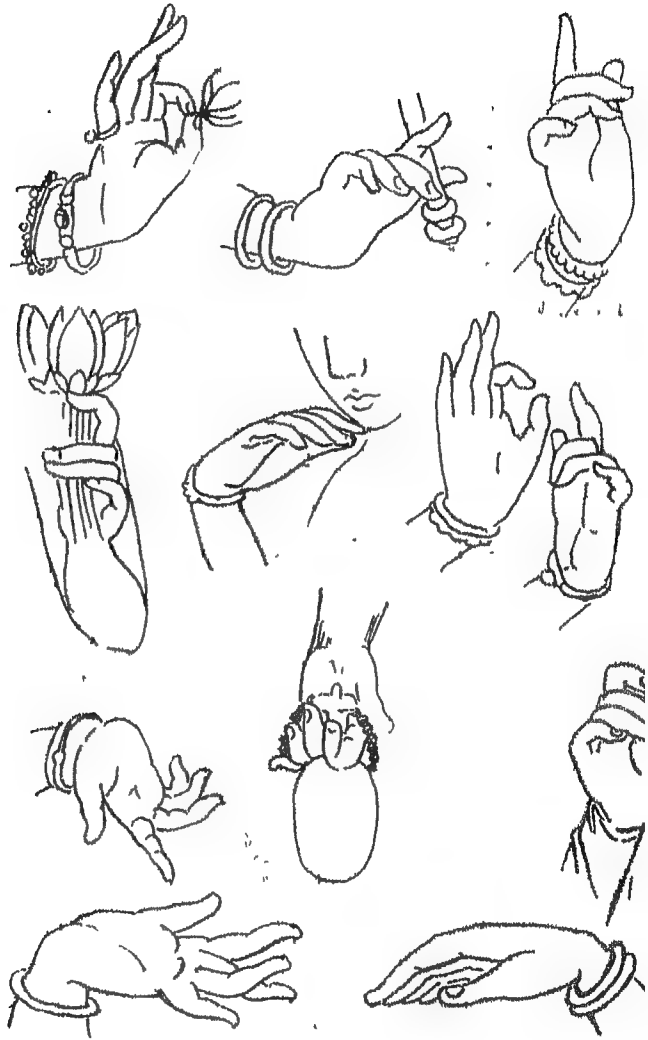
ایک جہنم میں ہاتھی تھے اور سدھار تھہ کی ماں نے خواب میں ایک ہاتھی کو اپنی گود میں آتے دیکھا تھا۔ ہاتھیوں کی جاندار تصویروں کے علاوہ ہاتھیوں کی خوبصورت شکلوں اور ان کی لچیلی سونڈ سے بھی انسانی ساخت (یا انہوں اور بازوؤں وغیرہ) کی خوبصورت تصویر کشی کے لئے مصوروں نے کافی اثر لیا ہے۔

اجنتا کے کلامنڈپا میں ستیاہول کو ایک اور بھی چیز بہت زیادہ متاثر کرتی ہے، وہ اجنتا کے فن مصوری میں عورتوں کی حیثیت ہے۔ اجنتا کی دیواری تصاویر میں عورتوں کا بہت ہی شاندار مظاہرہ کیا گیا ہے عورتوں کے اعضاء کی بڑی ہی حسین مصوری کی گئی ہے۔ اجنتا کی عورتوں کے کھڑے ہونے کا انداز ذرا بانگ پن کے ساتھ بہت ہی حسین ہے۔ ان کے ہاتھوں کی اداؤں کی مصوری اتنے مختلف انداز سے اور اتنے واضح طور سے ہوئی ہے کہ یہیں حیرت ہوتی ہے ان کی زلفوں کی خوبصورتی بیان سے باہر ہے۔ مغربی ممالک کی عورتیں زلفوں کے فیشن میں پندرہ سو برس بعد بھی اجنتا کی تصویروں سے بہت کچھ سبق لے سکتی ہیں۔

(تصویر نمبر ۹۰)

یہی نہیں۔ اجنتا کی دیواری تصاویر میں مردوں کے زیورات اور تاجوں کی بھی بہت ہی نفیس مصوری کی گئی ہے۔ ان جڑاؤ تاجوں کو دیکھ کر ہم کو اچانک ہندوستان کے سنہرے زمانے (بھارت کے سورن جگ) کی عظمت اور دستکاری یاد آجاتی ہے۔ تصویر نمبر ۶ و نمبر ۷ میں ایسے دو تاجوں کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان کی بازکیوں اور ان کی صنایعوں کو دیکھ کر ہمیں اُس زمانے کی فنی خوبیوں کے ساتھ سجاوٹ پر رشک ہوتا ہے۔

اجنتا کی دیواری تصاویر کے انداز ہندوستانی مصوری کے بیش بہا اثاثے ہیں۔ اجنتا کی تصاویر میں ہاتھوں کی اداؤں کا وہاں کی مصوری میں





خاص درجہ اور حیثیت ہے۔ خوبصورت، نازک اداؤں کے بار سے پھر کتنی ہوئی جاندار چمپا کی کلیوں کے مانند انگلیاں گویا سب ہی کچھ بتا رہی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ابھی بول دیں گی۔ جاکموں کی منقش کتھا کے بیان کرنے میں اُن کا زبردست ہاتھ ہے۔ انگلیوں کی ہر حرکت اور ہاتھ کی ہر ادا کا اپنا ایک الگ مطلب ہے۔ اجنتا میں سلام کرتے ہوئے ہاتھ، پھول لئے ہوئے ہاتھ، ظرف لئے ہوئے ہاتھ، پنکھا چھلتی اور چنور پکڑی اور باجا بجاتی ہوئی انگلیاں اور مختلف جذبات کا اظہار کرتی ہوئی ہاتھوں کی ادائیں بھری پڑی ہیں۔ اُن کی فنی تصویر کشی اجنتا کی صناعتی کا خاص حصہ ہے۔ اپنی نقادوں میں بولنے کی قوت پیدا کرتے ہیں مابہر مصوّر ان اداؤں میں اتنے زیادہ جذبات پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں کہ اگر بولنے کی قوت بھی ان نقادوں میں پیدا کی جاسکتی تو اس سے کچھ زیادہ وہ نہ کہہ پاتیں جتنا یہ ادائیں کہہ رہی ہیں۔ مصوّروں نے اداؤں کے ذریعہ جذبات پیدا کرنے کے لئے کہیں پتھیلیاں ذرا موڑ دی ہیں تو کہیں انہیں کھول دیا ہے غرہ وغیرہ (لقبور نمبر ۱)۔ سب ہی اداؤں کا کوئی خاص مطلب ہے۔ کتھا کے حالات کے مطابق کہیں یہ طلب، کہیں منت، کہیں اُمید، کہیں وعدے اور مایوسی اور کہیں خوف، کہیں خدمت، کہیں قبولیت اور کہیں سخاوت وغیرہ کے طرح طرح کے جذبات صاف و صریح طور سے ظاہر کر سکے ہیں۔ جہاں پر کسی خاص جذبے کی ضرورت نہیں ہے وہاں بھی ہاتھوں کی دلفریب تصویر کشی کی گئی ہے۔ چنور چھلتی ہوئی، پھول لئے ہوئی، خروں کھاتے ہوئی انگلیوں کی اتنی جاندار مصوّر ہوئی ہے کہ کہیں اور اس کی نظیر نہیں ملتی۔ باجہ بجاتے ہوئے ہاتھوں نے مصوّر کو جذبات پیدا کرنے کا بڑا ہی اچھا موقع دیا ہے۔ کرتال، بین وغیرہ بجاتی ہوئی انگلیوں کے حرکات و سکنات اور جذبات سے پُر تصویر کشی سارے منظر کو بولتا ہوا بنا دیتی ہے۔ اجنتا میں

ٹوئزائٹوں کی تو بھر مار ہے۔ ڈیزائن کے فن کاروں نے دیوتاؤں، انسانوں، چرندوں پرندوں، ہاتھی، بیلوں، بھول، پھلوں اور خطوط و اقلیدس کی مختلف شکلوں کو بڑی عمدگی سے اپنے کام میں برتنا ہے لیکن یہاں سب سے زیادہ خصوصیت کنول کی ہے۔ کنول کو طرح طرح سے مختلف صورتوں میں کام میں لایا گیا ہے (قدیم ہندوستان کے conventional ڈیزائن دیکھو)۔

اس زمانے کے لوہے کے سیکرے یا کے غار بھی اپنی اعلیٰ درجہ کی نقادیر کی وجہ سے دنیا بھر میں مشہور ہیں۔ ان کا طرز بھی اجنتا کے طرز ہی جیسا ہے اور دیگر موضوعات و اداؤں کی تصویر کشی وغیرہ بھی یکساں ہے۔ اجنتا ہی کے طرز کی کچھ تصویریں ریاست گوالیار کے اندرونی باگھ گچھاؤں، بمبئی کی بادی گچھاؤں اور مدراس کی سنسٹن واسل گچھاؤں میں ملی ہیں۔ ان کا زمانہ سن ۳۰۰ سے سن ۵۰۰ تک کا ہو سکتا ہے۔ باگھ کا طرز اجنتا کے طرز کے مانند ہے۔ لیکن کچھ کمزور ہے۔ بادی کی نقادیر بھی اعلیٰ درجہ کی ہیں اور سنسٹن واسل کے طرز میں بھی نمایاں طور سے اجنتا طرز کی نقاشی ہے۔ اس گچھاکی رقا صوں کے ناز و انداز اور ہاتھوں کی اداؤں وغیرہ کی مکمل جذبہ باقی تصویر کشی ہوئی ہے۔ چھت کی آرائش بہت عمدہ ہے یہاں کی زیادہ سے زیادہ تصویروں کا موضوع مین ہے۔

## قرون وسطیٰ ساتویں صدی سے پندرھویں صدی تک

اجنتا کی مصوری کے اس سنہرے زمانے کے بعد ہندوستانی مصوری میں ایک ایسے طویل زمانے کی ابتدا ہوئی ہے جسے ہم ہندوستانی مصوری کی نیم بربادی کا زمانہ کہہ سکتے ہیں۔ یہ طویل زمانہ سیاسیات ہند میں ہلچل اور انقلاب کا زمانہ تھا۔ ملک پر مسلمانوں کا حملہ ہو رہا تھا۔ مذاہب کے دائرہ میں یہ زمانہ بودھ مذہب کے

ادبار اور نئے ہندو مذہب کے وجود میں آنے کا زمانہ تھا۔ ہندو مسلم تہذیب کے تصادم کا بھی یہی زمانہ تھا۔ اس لئے فن کی ترقی اگر اس زمانے میں ممکن تھی تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ فن کے اعتبار سے اس زمانے میں چیزوں اور بُت تراشی ہی میں خاص ترقی ہوئی۔ اٹھویں سے دسویں صدی تک کا زمانہ ہندوستانی بُت تراشی اور فن تعمیرات کا مستہرا زمانہ ہے۔ یہی مناسب بھی تھا۔ ہندو مذہب اپنی نئی شکل میں مندروں اور مورتیوں کا دھرم ہو کر عوام کے سامنے آیا۔ بھگوان کے اوتار ماننے والے اُس نئے دھرم کے پیرو بھگتوں نے بھگوان کی خوبصورت مورتیوں اور اُن کو نقشب کرنے کے لئے فنی مندروں کی بنیاد ڈالی۔ اس نئے مذہب کی عبادت کا طرز بھی رنگین اور فنی ہے۔ نئے ہندو مذہب کے اس نئے وجود سے فروغ اور زور پا کر ہندوستانی فن تعمیرات اور فن بُت تراشی میں تعجب خیز ترقی ہوئی۔ اس کی زندہ مثالیں اب بھی ایلورہ اور ایلیفنٹا کے غاروں میں موجود ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اُس زمانے کی مصوری کے جو ٹھوڑے بہت آثار ملتے ہیں وہ دراصل بہت کمتر درجے کے ہیں۔

قرون وسطیٰ کے اس طویل ایک ہزار سال کے زمانے کو ہم دو حصوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔ ابتدائی قرون وسطیٰ اور مؤخر قرون وسطیٰ۔ ابتدائی قرون وسطیٰ ہم شیعہ اُسے متاخر تک مان سکتے ہیں۔ اس زمانے میں ایلورہ کے غاروں کی دیواری تصاویر بھی آجاتی ہیں۔ اجنتا کی دیواری تصاویر کے سلسلہ کو قائم رکھتے ہوئے بھی ان دیواری تصاویر میں تنزلی کے آثار نمایاں طور سے موجود ہیں۔ تصاویر میں جان نہیں ہے۔ خدوخال میں زندگی کی کمی ہے ”اور سچا تو اُن میں بھدرا پن آگیا ہے“ اجنتا کی دیواری تصاویر کا طرز گویا یہاں بھدرا۔ روکھا پھیکا ہو کر بے جان ہو گیا ہے۔ ایلورہ کے غاروں کی ان تصاویر کے علاوہ اس زمانے کی پچھلے دیواری

تصاویر ہندوستان کے دوسرے غاروں میں بھی پائی گئی ہیں لیکن ان کے بارے میں یقینی طور سے کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ البتہ اس زمانے کے لٹریچر میں تصاویر کے متعلق کافی حالات ملتے ہیں۔ وشنو دھرموتہ پُران اسی زمانے کی ہے۔ اس مشہور کتاب کا ایک جزوفن مصوری کی تنقیدات پر ہے۔ اس خبر کا نام ہی سچر سوتر ہے اس میں تصویر کشی۔ رنگ آمیزی اور جسمانی تشفیحات وغیرہ سب ہی موضوع پر با تفصیل لکھا گیا ہے۔ اسی کتاب میں لکھا ہے کہ مٹھوں کی کمرتوں کا پورا علم حاصل کئے بغیر کوئی مصور اچھی طرح کامیابی حاصل نہیں کر سکتا۔ اس قول سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستانی مصوری کا رقص اور اداکاری سے گہرا تعلق رہا ہے۔ اور مصور کے لئے رقص و اداکاری کے طور و طریق سے واقف ہونا ضروری تھا۔ اس سوتر میں اجنتا کی مصوری کے دلاؤ نیز لوج و لپک اور اداؤں وغیرہ کا راز مضمر ہے۔ اس سوتر میں بڑی وضاحت سے لکھا گیا ہے کہ کن کن عادات و اطوار کے انسانوں کی صورت اور وضع قطع کیسی ہونی چاہئے۔ موسموں کی تصویر کشی کے لئے بھی بہت مفصل حالات درج ہیں۔ بسنت میں کیا کیا بنایا جائے اور جاڑے میں کیا کیا۔ جس طرح ہندوستانی ادب میں کو مذاق ادبی ستون ہیں ویسے ہی ہندوستانی مصوری میں بھی ہیں۔ یہ بھی اس سوتر سے ظاہر ہو جاتا ہے۔ مختلف مذاقوں کو پیدا کرنے کے لئے تصاویر میں کیا دکھانا چاہئے، اس کا بھی بہت تفصیل سے بیان ہے۔ بھو بھوت کے اُتر رام چرت میں بھی جو اسی زمانے کی تصنیف ہے تصاویر کا ذکر ہے۔ اُتر رام چرت تصاویر کے بیان ہی سے شروع ہوتا ہے۔ رام کے آیام طفلی سے لے کر سینا کی الگنی پر کشینا (آگ سے آزمائش) تک کی مکمل داستان تصویروں میں ظاہر کی گئی ہے۔ رام حیدر پلجھن اور سینا کے ساتھ تصاویر دکھیتے ہوئے اور ان کی تعریف کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ اس زمانے کی دوسری کتابوں میں بھی فن مصوری کا کافی ذکر ہے۔ ایسا معلوم

ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں فن مصوری شاہی خاندان کی تعلیم کا ایک جزو تھی۔  
**مؤخر قرون وسطیٰ**۔ (۱۵۰۰ء تا ۱۸۰۰ء)۔ قرون وسطیٰ کے اس

آخری دور میں زوال گویا اپنی حد کو پہنچ جاتا ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں ہر طرف سے زوال آنے کا زمانہ شروع ہو جاتا ہے جس میں اُمید کی جھلک نام کو بھی نہیں ہے۔ اس زمانہ میں دیواری تصاویر کا سلسلہ گویا ختم ہو جاتا ہے۔ اس زمانے کے ادوسے دت (۱۵۰۹ء تا ۱۵۱۶ء) کی بنوائی ہوئی دیواری تصاویر کے علاوہ کہیں کوئی آثار نہیں ملے ہیں۔ اس زمانے کی جو تصویریں پائی گئی ہیں وہ زیادہ تر کتابی ہیں اُن کو ہم دو حصوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔ بودھ کتابی تصویریں اور جین کتابی تصویریں۔ بودھ کتابوں کی تصاویر پیشتر کی ہیں۔ اُن کا زمانہ دسویں صدی سے تیرھویں صدی تک ہے۔ کتابیں تاڑ کے عمدہ پتوں پر لکھی گئی ہیں۔ پتوں پر بیج بیج میں مہایان دھرم سے تعلق رکھنے والے بودھوں اور دیوی دیوتاؤں کی تصویریں بنی ہوئی ہیں کنگوان

بُڑھ کے پہلے جنم کی کہانیاں بھی کہیں کہیں لکھی ہیں۔ تصویریں بنانے میں سُرخ سیاہ زرد و سبز سفید۔ گلابی بیجنی وغیرہ رنگ استعمال کئے گئے ہیں۔ اس فن کی تصاویر زیادہ تر بنگال بہار اور نیپال میں پائی گئی ہیں۔ طرز کے لحاظ سے تینوں میں کچھ خاص فرق نہیں ہے۔ اس طرز میں اجنتا کی تقلید موجود ہے۔ پھر بھی تنزلی کے آثار نمایاں ہیں۔ تصاویر کے لوح و لچک، اداؤں اور اعضاء میں بھتہا بن آگیا ہے۔ زندگی اور رونق نہیں ہے۔ سوا چشم حیروں کی زیادتی ہے۔ مُنہ کے لحاظ سے ناکیں بہت لمبی ہیں۔ پھر بھی یہ طرز جین طرز کی بہ نسبت اجنتا سے ملتا جلتا ہے۔

جین کتابوں کی تصاویر۔ سفید پوش جین فرقے کی، کلپ سوتر، انک سوتر، نینتاہ جرتھ اور کھارتھ ساگر وغیرہ نامی کتابوں میں تصویریں ملتی ہیں۔ کتابیں تاڑ

کے پتوں پر بھی لکھی گئی ہیں اور کاغذ پر بھی لیکن اسی طرز کی کچھ اور تصویروں دارکتاہیں بھی ملی ہیں جن کا موضوع جینیوں جیسا نہیں ہے۔ بال گو پال استیتہ گیت گوبند۔ ڈرگا سپت ہشتی۔ رتی رہسیہ وغیرہ ایسی ہی کتابیں ہیں۔ اسی سے ڈاکٹر کمار سوامی نے اسے طرز عرپالہ کے نام سے موسوم کیا ہے۔ اس وجہ سے کہ اس طرز کی پائی ہوئی تصاویر زیادہ تر مغربی ہندوستان ہی میں بنی ہیں۔ لیکن اب شرق الہند میں بھی اس طرز کی کچھ کتابیں ملی ہیں۔ جس سے یہ نام بھی اب غیر موزوں معلوم ہوتا ہے۔ نام کچھ بھی رکھا جائے لیکن اس زلنے کی سب ہی تصویروں کی کچھ ذاتی خصوصیات ہیں جو انھیں ان سے پہلے کی اور ان سے بعد کی تصویروں سے الگ کرتی ہیں۔

اس طرز کی تصویروں کی حدودی لکیریں سیاہی سے کھینچی گئی ہیں تصاویر بے جان ہیں۔ اعضاء کے لوح اور ادائیں بالکل غیر متحرک ہیں۔ چہرہ و پرند اور وضع قطع وغیرہ کو دیکھ کر کٹھ پتلی کا گمان ہوتا ہے۔ قدرتی مناظر کی تصویر کشی میں غیر موزوں سجاوٹ سے کام لیا گیا ہے۔ بہت ہی کم رنگ استعمال کئے گئے ہیں۔ لال اور پیلے رنگوں کی بھر مار ہے۔ تصویروں کی شکلوں میں بھی غیر فطری باتیں ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا مصوّر زندگی سے شہر نہ پا کر رواج کے پابند ہو کر چل رہے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ تصاویر بھیک کی پڑ گئی ہیں۔ ان میں عجوبہ بین مطلق نہیں ہے۔ عجوبہ بین سے مطلب جدت سے ہے۔ دراصل اس طرز کی تصاویر کا اجتناب سے کچھ بھی تعلق نہیں معلوم ہوتا۔ اس طرز کی تصاویر ہندوستانی مریض نگاری کی ایک جزو معلوم ہوتی ہیں۔ اس حیثیت سے وہ بہت کچھ قابل وقت ہیں اور ان میں اپنے ڈھنگ کی بڑی کارگیری اور بے ساختگی ہے۔ تحریروں کی خوشنمائی کے لحاظ سے دراصل وہ بہت عمدہ

بن گئی ہیں۔ گو کیریں موٹی اور بھٹی معلوم ہوتی ہیں لیکن پھر بھی اُن کا سجدہ اپن ہوشیار ہاتھوں کی بے ساختگی کا پتہ دیتا ہے۔ جلد بازی کا نہیں۔ لکیروں میں اپنے ڈھنگ کی کافی روانی ہے۔ رنگ لقاؤں میں کم ہوتے ہوئے بھی بہت شوخ ہیں۔ اُن کی ترتیب خوشنما ہے۔ اس طرز کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس میں نظر ثانی ہوئی ہے۔ موضوعات کے لحاظ سے بھی اور اصطلاحی (ٹیکنیک) حیثیت سے بھی مختل اور حقد طرازی کی کمی معلوم ہوتی ہے۔

ان تصویروں میں بودھ اور چین دیوتاؤں کے علاوہ سرسوتی لکشی وغیرہ دیویوں کی تصویریں بھی ملی ہیں۔ کاغذ پر پھینچی ہوئی تصویروں میں چونچور کی کلپ سوتر کی تصویریں خاص ہیں۔ اس کے حاشیوں میں راگ راگنیوں اور تال وغیرہ کی تصویریں بنی ہوئی ہیں۔ ناچ وغیرہ کی بھی تصویریں ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ موضوعات کے لحاظ سے اس طرز کا میدان کافی وسیع ہے اور اس طرز کی تصویریں تبت، برہما اور سیام میں بھی پائی گئی ہیں۔

یہ طرز چل ہی رہا تھا کہ پندرھویں صدی میں ہندوستان میں پھر ایک بار نئی زندگی کی لہر آئی۔ ہندوستانی فنون لطیفہ کی غافل تحریکیں گویا پانچ سو برس کی گہری نیند کے بعد پھر بیدار ہونے کی کوشش کرنے لگیں اور موسیقی، ادب، صنعت و حرفت و ثبت تراشی وغیرہ سب ہی فنون لطیفہ میں ہر طرح کی ترقی کے آثار نمودار ہونے لگے۔ فن مصوری کا بھی دوبارہ ارتقاء ہوا۔ ایک بار پھر اس فن کو مذہب سے تقویت پہنچی اور ایک بار پھر ہندوستانی مصوری نے مذہب سے شہ پائی۔ تحریک کھلگتی (تصوف) کی لہر میں سارا ملک گویا بہنے لگا مسلمانوں کے مسئلہ وحدانیت کے ساتھ موافقت پیدا کرتے کے لئے کثیر وغیرہ مہاتماؤں نے جو نگرہ برہمہ کی پوجا کا بیٹھ نکالا وہ تو اتنا ہر داعزیز نہیں ہوا لیکن ولجھ

اور رائج وغیرہ کا سنگ مارگ (آسان اصول) بہت جلد پھل پھول اٹھا۔  
 بھگوان کے سنگن روپ (دیوتا کی صورت) کی پوجا اور بھگتی کا یہ دھرم یعنی ہندو  
 مذہب کی اس نئی شکل نے عوام میں ایک تازہ روح پھونک دی۔ بھگتی کی  
 اس تحریک سے فن مصوری کو بھی تقویت پہنچی۔ بھگوان کرشن کی تصویروں  
 اور اُن کی زندگی کے واقعات سے تعلق رکھنے والی تصاویر کی بھی بہت مانگ  
 بڑھ گئی۔ فن موسیقی کی ترقی کے ساتھ راگ راگنیوں کی تصاویر بھی بنیں۔ مذہبی  
 فضائل نگاری کے ساتھ اُن کو منقش کرنے کی خواہش بھی پیدا ہوئی۔ اور  
 اس طرح فن مصوری کو پھر تقویت پہنچی۔ مذہب کے اصل روح رواں یعنی عوام  
 کی مذہبی پیاس بجھانے کے لئے فن مصوری کو ذریعہ بنایا گیا اور تذکرہ بالا  
 مرقع نگاری کے طرز کی جگہ ایک ایسے جاندار طرز نے لے لی جسے ہم راجستھانی طرز  
 کہتے ہیں۔ اور جو روز بروز پائدار ہوتا گیا۔ اس طرز کی کرشن کے متعلق، راگ راگنیوں  
 کے متعلق، یا مذہبی فضائل نگاری کے متعلق جتنی بھی تصویروں ملی ہیں وہ طرز  
 مرقع نگاری سے مختلف ہیں۔ اس طرز کی تصویروں میں قدرتی پن بکھرا ہوا ہے  
 اور کورانہ تقلید سے پرہیز کرنے کی جھلک نظر آتی ہے۔ مرقع نگاری میں  
 لشوانی لباس کی نقاشی کورانہ تقلید ہی کے ماتحت ہے۔ لیکن اس جدید طرز  
 میں وہ زیادہ قدرتی ہے اور اُس میں اصلیت کا شاٹبہ ہے۔ اُس زمانے کی  
 عورتیں جیسی پوشاک پہنتی تھیں، ویسی ہی ہے۔ صورت بھی سواچشم نہیں  
 بلکہ یک چشم ہی رہ گئی ہے۔ (تصویر نمبر ۱۲۔ نمبر ۱۳۔ نمبر ۱۴)۔ لیکن یہ فرق طرز  
 ہی کا ہے۔ موضوعات دونوں کے قریب قریب یکساں ہیں۔ دونوں میں کرشن۔  
 راگ راگنیاں۔ آرائش اور فضا کے موضوعات ہی پر تصاویر ملتی ہیں۔ فرق صرف  
 اتنا ہے کہ اس طرز میں انسانی تصاویر کی بہت اہمیت ہے اور حین تصاویر کی کمی





تصویر نمبر ۱۲



تصویر نمبر ۱۱



تصویر نمبر ۱۶



تصویر نمبر ۱۳



ہے۔ جب کہ مرقع نگاری میں انسانی تصاویر کی کمی اور چین تصاویر کی زیادتی تھی۔  
 لیکن جیسا ابھی بیان کیا جا چکا ہے، دونوں کے طرزِ خاکہ کشی میں کافی فرق ہے۔  
 مرقع تصاویر خاص طور سے کتابی تصاویر ہیں اور اکثرے کاغذ پر بنی ہیں جب کہ  
 راجستھانی طرز میں خاص طور سے الگ الگ بنی ہوئی تصویریں ہیں۔ رنگوں میں  
 بھی فرق ہے طرز مرقع نگاری کے لال پیلے کی جگہ پر سیاہ مختلف شوخ رنگ  
 استعمال کئے گئے ہیں۔ اس طرز کی ابتدائی تصویریں باقی باتوں میں طرز مرقع نگاری  
 سے بہت کچھ ملتی جلتی ہیں۔ جذبات کی ناپیدگی، صورتِ مشکل وغیرہ کی تصویر کشی  
 میں کورانہ تقلید اور قدرت کی آراستہ تصویر کشی غرض سب ہی میں مناسبت  
 ہے۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ راجستھانی طرز اسی طرز مرقع نگاری کا نیا نام  
 ہے۔ اس طرز کی روز بروز ترقی ہوئی گئی ہے اور اپنی پائدار شکل میں یہ مغل طرز کا  
 ہمنوا ہوا اٹھا ہے۔ اسی کو ڈاکٹر کمار سوامی نے راجپوت طرز سے جس میں  
 پہاڑی طرز بھی شامل ہے، موسوم کیا ہے۔ مغلوں کے زمانے میں اس طرز  
 نے مغل طرز سے بہت کچھ لیا اور اس کو بہت کچھ دیا ہے۔ مفصل طور سے اس  
 کے بارے میں آئندہ لکھا جائے گا۔ یہاں ہمیں پہلے مغل طرز کے بارے میں  
 کچھ سمجھ لینا چاہئے۔



عہدِ مغلیہ کا فنِ مصوری۔ ہندوستان کے فنِ مصوری کے اس  
 دورِ جدید کے ساتھ ساتھ ہندوستان ایک ایسی قوم کے زیرِ سایہ آیا جس  
 میں فنونِ لطیفہ کا ذوق کوٹ کوٹ کر بھرا تھا۔ ہمارا مقصد مغلوں سے ہے۔  
 سلطنتِ مغلیہ کا بانی مہمانِ بابر فنونِ لطیفہ کا دلدادہ ہی نہیں بلکہ بلند پایہ  
 کا ادیب اور فنِ مصوری کا ناقد بھی تھا۔ فارس کے زندہ جاوید مصوّر ہزار کی  
 تصویروں کی اس نے بہت ہی اعلیٰ درجہ کی تنقید کی ہے۔ بابر کی فینی دیسی تسلی

اثر کی شکل میں کشت ہائیت قائم رہی۔ ان فنی دلچسپی رکھنے والے حکمرانوں کی سرپرستی میں فن مصوری کو پھر ایک بار فروغ ہوا اور اس میں پھر اصلاح ہوئی۔ لیکن یہ حکمران غیر ملکی تھے، اس لئے ان کے زیر سرپرستی جس فن مصوری کو فروغ ہوا اس پر غیر ملکی اثر پڑنا لازمی ہے۔ بآئبر کے ہندوستان پر حملہ کرنے سے پہلے ہی ایران میں فن مصوری کا بہت اچھی طرح عروج ہو چکا تھا۔ اور وہاں ہندو جیسے زندہ جادید تصور پیدا ہو چکے تھے۔ پھر ایران کے فن مصوری کا عہد مغلیہ کے فن مصوری پر اثر نہ پڑتا یہ کیسے ممکن تھا۔ بعد میں بھی ایران سے مغل حکمرانوں کا تعلق قائم رہا۔ اس لئے عہد مغلیہ کی مصوری پر ایران کی مصوری کا بھی اثر پڑا۔ ہم ان تاثرات کو پھر تفصیل سے دیکھیں گے۔

عہد مغلیہ کی مصوری کا عروج و زوال سلطنت مغلیہ کے عروج و زوال کے ساتھ ساتھ رہا۔ بآئبر اور ہمایوں کے فنی ذوق پر بھی اس حجت میں ان کے زمانہ حکومت میں بہت کچھ نہ ہو سکا۔ وجہ صاف ظاہر ہے۔ بآبر اور ہمایوں سیاسی پیچیدگیوں میں ہمیشہ الجھے رہے۔ دہلی فتح کرنے کے چار سال بعد ہی بآبر کی وفات ہو گئی اور ان کے لڑکے ہمایوں کا زمانہ بھی شیر شاہ سے لڑتے ہی گزرا۔ اس لئے سلطنت مغلیہ کا آغاز ہم آئبر کے عہد حکومت ہی سے مانتے ہیں اور یہی مغل طرز کی ابتدا کا زمانہ ہے۔ ہندوستانی فن مصوری کا مغل طرز دربار اکبری میں رونما ہوا اور وہیں اس نے نشوونما پائی۔ جہانگیر کے عہد حکومت میں یہ فن کمال کو پہنچ گیا۔ شاہجہاں کے عہد حکومت میں زوال کے آثار ہو پیدا ہونے لگے اور اورنگ زیب کے زمانے میں یہ فنا ہو گیا۔ اورنگ زیب کٹر مسلمان تھا۔ اس کے عہد حکومت میں فنون لطیفہ کا ہر طرف سے زوال شروع ہو گیا۔ اس طرح فن مصوری کا یہ اسکول مکمل ڈھائی سو سال کے اندر اپنے

عروج و کمال و زوال کا زمانہ دیکھ کر سلطنت برطانیہ کا آغاز ہوتے ہوئے دہم بدم ہو گیا۔

جیسا اوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ مغل فن مصوری کا آبائی گھر تو ایران سمیرند اور ہرات تھا۔ جہاں خاندان تیموریہ کے حکمرانوں کے زیر سایہ ایرانی مصوری اپنے کمال کے اعلیٰ مدارج کو پہنچ کر ہزار جیسے مصور پیدا کر سکی یہی وجہ ہے کہ کچھ پڑھے لکھے لوگوں نے اس طرز کا نام ایرانی ہندوستانی طرز رکھا ہے۔ دراصل مغلوں کی طرح مغل طرز بھی ابتدا میں ایک حد تک غیر ملکی ضرور رہا۔ غیر ملکی ہوتے ہوئے بھی جس طرح مغل ہندوستانی ہو گئے اسی طرح مغل طرز پر ایرانی اثر ہوتے ہوئے بھی اُس میں ہندوستانی ہی کی خصوصیت ہے۔ آئین اکبری سے معلوم ہوتا ہے کہ اکبر کے دربار میں ہندوستانی اور ایرانی دونوں طرز کے مصور دوش بدوش کام کر رہے تھے۔ ایرانی طرز کے مختلف اسکولوں میں ماہران فن عبدالصمد شیرازی تبریز کے باشندے میر سید اور فرخ قلیماق وغیرہ غیر ملکی مصوروں کا ذکر ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ حبونت اور بسا دن جیسے ماہران فن ہندوستانی طرز کے ہندو مصوروں کا بھی ذکر ہے۔ ان ہندو مصوروں نے اپنے کو ایرانی طرز میں بھی کسی حد تک ڈھال لیا تھا۔ اسی سے پتہ چلتا ہے کہ فارسی کے مشور شاعر نظامی کی کتاب کو نقش کرنے کا کام ان ہی کے سپرد کیا گیا تھا۔ فن کے سچے قدر شناس اور اتحاد کے حامی ہر دلعزیز شاہنشاہ کے زیر سایہ مل جل کر کام کرتے کرتے اتحاد ہمدردی اور نیک نفسی کی فضا میں رہتے ہوئے دونوں طرز کے مصوروں نے ایک دوسرے سے بہت کچھ سیکھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جلد ہی دونوں طرزوں کے اتفاق و اتحاد سے ایک ایسا ہندوستانی

۶۷ مصو  
مستطاب  
مستطاب  
مستطاب

طرز ایجاد ہو گیا جس کو ہم "مغل طرز" کہتے ہیں۔ یہ خلط ملط فن مصوری ہی کے میدان میں ہوا ہوا ایسی بات نہیں ہے۔ اکبر کے عہد حکومت میں معماری بخوبی اخلاقی، معاشرتی، تمدنی اور تہذیبی ترقیاں اس قول کی صداقت کی شاہد ہیں۔ فن مصوری بھی اس سے الگ نہیں ہے۔ لیکن اکبر کے زمانے میں جس طرز جدید کا ارتقا ہوا وہ کبھی عوام کی چیز نہ ہوئی۔ اکبر کے دربار ہی میں یہ دھند میں آیا اور دربار ہی کا یہ فن ہو کر رہ گیا۔ اس سے درباری ہی لطافت اندوز ہو گئے اور شاہی خاندان کے قدر شناس اور دلدادہ طبقے کو فرحت ہوئی لیکن دربار کے باہر لوگ اس سے اچھی طرح مستفید نہیں ہو گئے۔ زمانے کے ساتھ ساتھ وہ زیادہ سے زیادہ ہر عنصر پر ہوتا گیا اور اپنی زوال پذیر صورت میں عوام تک پہنچ گیا۔ لیکن جس طرح جو چیز عوام تک پہنچی وہ محض اس کی انسانی تصویر کشی ہی تھی۔ تصاویر کے موضوعات کبھی زیادہ تر درباری ہی تھے۔ شاہنشاہوں کے درباروں کے درباریوں اور ان کے حالات زندگی ہی کی زیادہ تر تصویر کشی ہوئی ہے۔ شاہنشاہ کے حکم سے کچھ افسانوں اور کتابوں کی بھی تصویر کشی ہوئی تھی کہ آئین اکبری میں تقریباً چالیس مصوروں کا ذکر ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں مصوری کی بڑی قدر تھی اور خوب تصویروں بنائی جا رہی تھیں۔ پھر کبھی مغل طرز کبھی بھی اجنتا کے اعلیٰ پیمانے اور عظمت و بڑی کو نہ پہنچ سکا۔ اس کے دہریہ راز ہیں۔ کتنی اور تاریخی تصاویر اور انسانی تصاویر جہانگیر کے زمانے میں یہ درباری فن کمال کو پہنچ گیا۔ جہانگیر اعلیٰ درجہ کے فن کا شائق، مناظر قدرت کا دلدادہ اور ناخدا کے فن تھا۔ انسانی تصاویر شکار گاہوں اور میدان کارزار ہی۔ کے مناظر کی تصویر کشی اس زمانے کے محققین موضوعات تھیں۔ اگرچہ چہرہ پرند و پرند، بڑے پودے اور پھل پھولوں

کی تصویر کشی بھی بادشاہ کو پسند تھی۔ لیکن جہانگیر کی مناظر قدرت سے دلچسپی اُس کے خمیر میں تھی۔ غیر معمولی پھولوں اور چرندوں۔ پرندوں کی صحیح تصویر کشی اور نقالی شاہنشاہ کی اجازت سے کی جاتی تھی۔ اُن میں سے کچھ اب بھی موجود ہیں۔ اُن کی ہو ہو تصویروں کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے اور اُن کے اصلی ہونے کا شبہ ہوتا ہے۔ اُس وقت مغرب سے تصویروں کا آنا بھی شروع ہو گیا تھا۔ جہانگیر کو اُن تصویروں کی نقل کرانے کا بڑا شوق تھا۔

شاہجہاں کے عہد حکومت میں پہلے پہل مغل طرز کی تزئینی کسے آثار نظر آتے ہیں۔ مصوّر کے موقلم میں اب پہلی جیسی قوت اور جان کی کمی سی محسوس ہوتی ہے۔ تصویروں میں جذبات کی کمی آنے لگی ہے۔ رنگوں کی تڑک بھڑک بڑھ گئی ہے۔ تصویروں میں ہر فدا ماسی چیز کی بیجا تشریح اور باریک کام کی زیادتی ہے۔ خطوط صاف اور واضح ہیں پھر بھی اُن میں گویا جذبات کی کمی ہے۔ مغلوں کے دبیدہ اور نشان و شوکت کا اس میں خوب مظاہرہ کیا گیا ہے۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے مصوّر اپنی ظاہری تڑک بھڑک میں ڈوب کر فن کی اصلیت کو بھول گیا ہے۔ اس تزئینی کا شاید ایک سبب یہ بھی تھا کہ شاہنشاہ کا میلان طبع فن مصوری سے زیادہ فن تعمیرات کی طرف ہو گیا تھا۔ تاج محل اس کی سب سے بڑی نظیر ہے۔ اس زمانے میں تصویروں کی تعداد میں کوئی کمی نہیں ہوئی۔ لیکن صفات میں کمی ضرور ہو گئی۔

## مغل طرز کی خوبیاں

تصاویر کے موضوعات۔ مغل طرز کی تصویروں کا بہت بڑا حصہ انسانی تصاویر سے بھرا ہوا ہے۔ پھر بھی بہت سی تصویروں کے موضوعات

ایسے ہیں جن کا تعلق بیرونی دنیا سے ہے۔ بہت سی تصویروں میں شکار۔ جنگ۔ تاریخی واقعات اور پُران وغیرہ کی مذہبی باتوں سے تعلق رکھنے والی، درباروں، چرنندوں، پرندوں، گل بوٹوں اور پیڑ پودوں وغیرہ کی بھی تصویریں کھینچی گئی ہیں۔ کسی کسی تصویر میں مذہبی موضوعات کو بھی جگہ ملی ہے تصویروں میں روحِ ذرہ برابر بھی نہیں ہے اور نہ خائلی زندگی کی تصویریں ہی ہیں۔ اسلام میں مصوری ممنوع قرار دی گئی ہے۔ اسی سے مسلمانوں کا مذہب تصویروں کا موضوع نہ ہو سکا۔ مخلوق کی خاندانی زندگی بھی اندرون خانہ کے پردے میں چھپی رہنے کی وجہ سے منقش نہ ہو سکی موضوعات کے نقطہ نظر سے عہد مغلیہ کے فن مصوری کو اہم مندرجہ ذیل حصوں میں منقسم کر سکتے ہیں :-

۱۔ امیر حمزہ۔ شاہنامہ وغیرہ غیر ملکی قصوں کی تصویریں۔

۲۔ رامائن۔ مہابھارت وغیرہ ہندوستانی پُران کے مذہبی قصائص کی

تصاویر۔

۳۔ تاریخی واقعات کی تصاویر۔

۴۔ عام درباری زندگی۔ شکار اور جنگ وغیرہ کی تصاویر۔

۵۔ مناظر قدرت کے مختلف منظروں، چرنند و پرند، پیڑ پودے اور

پھل پھول وغیرہ کی تصاویر۔

۶۔ انسانی تصاویر (تصویرِ عکس)۔

ان تصویروں کی عام پہچان یہ ہے کہ ان میں اصلیت اور قدرتی پن زیادہ ہے۔ دھرم اور پُران کی ہندو کتھاؤں کی تصویر کشی اگر کے زمانے میں ہی زیادہ ہوئی۔ جمانگیر کے مناظر قدرت سے دلچسپی رکھنے کی وجہ سے قدرتی نظاروں کے مختلف مناظر تصویر کشی کے دلچسپ موضوعات ہو گئے

اور اُن میں قدرتی پن اور قدرت کے مشاہدات کی زیادتی ہوئی۔ جہانگیر کی زندگی سے تعلق رکھنے والے واقعات کی تصویر کشی بھی اُس کے زمانے میں زیادہ ہوئی۔ جہانگیر کو جو پھول یا پیڑ پسند آتے اور جو چرند و پرند اُسے اپنی طرف مائل کرتے اُن کی بھی وہ تصویریں بنوا لیتا تھا۔ اس قسم کی تصویروں کو بنانے والے مصوروں میں منصور سب سے زیادہ قابلِ مصوٰفہ گذرا ہے۔

شاہجہاں کے عہد میں مغل طرز کی ایک شاخ یعنی قلم اپنی خوبیوں کی وجہ سے دہلی قلم کے نام سے مشہور ہو گیا۔ دہلی طرز آج بھی اپنی برباد شکل میں اس ملک میں موجود ہے اور نگ زیب کے عہد میں اس طرز کی روز بروز تیزی ہوتی گئی۔ یہ تقریباً یقین کی حد تک ہے کہ خشک طبع اور نگ زیب کی طرف سے اس فن کی کسی قسم کی قدر افزائی نہیں ہوئی۔ گوجوانی سے لے کر ضعیفی تک کی اُس کی ذاتی تصویریں اس بات کا پتہ دیتی ہیں کہ اس قسم کی تصویریں اُس کی بلا اجازت نہ بنتی ہوں گی۔ شاہنشاہ کی طرف سے قدر افزائی نہ ہونے پر بھی فنِ مصوٰفہ کو درباریوں سے بھٹوڑا بہت خراجِ تحسین ملتا رہا اور مغل طرز اور نگ زیب کے عہد حکومت میں زندہ رہا اور اورنگ زیب کے فتح دکن کی کوشش سے مغل طرز جنوبی ہند میں داخل ہوا اور پھیلا۔ اس طرز کی جنوب میں جوا شاعت ہوئی اُسے ہم جنوبی قلم کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ آخری زمانے میں مغل طرز کے کچھ مصوٰفہ نے جاگیر آباد ہوئے اور اپنے فن کو اپنے ساتھ لے گئے۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد خاندانِ مغلیہ کے شاہنشاہوں کے درباروں میں مغل طرز جیوں تیوں سانس لیتا رہا لکھنؤ کے ذابوں کا سہارا پا کر اٹھارہویں صدی کے آخر میں کچھ دلوں کے لئے یہ پھر ابھر لیکن کام ادنیٰ ہی درجہ کا رہا۔ اُنیسویں صدی میں اس پر آخری اثر پڑا۔ اس کے بعد اس طرز کا خاتمہ ہو گیا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس درباری طرز کا عروج و زوال سلطنت



مغلیہ کے عروج و زوال سے وابستہ رہا۔  
 طرز کے نقطہ نظر سے ہم مغل طرز کی تصاویر کو چار درجوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔  
 ۱۔ طرز کی پہلی مصوری جو بالکل ایرانی قلم کی ہے۔  
 ۲۔ اکبر کے زمانے کے طرز کی مصوری۔  
 ۳۔ جہانگیر کے زمانے کا نچتہ مغل طرز۔  
 ۴۔ شاہجہاں کے زمانے کی وہ مصوری جس میں تنزلی کے آثار نمایاں ہونے لگے ہیں۔

ایرانی طرز مغل طرز کی ابتدائی مصوری ایرانی طرز کی ہے۔ اس میں ہندوستانیت نہیں ہے۔ مغل طرز کی تصویروں کے سب ہی ذخیروں میں دو ایک اس طرز کی تصویریں مل جائیں گی۔ یہ ان مصوروں کے کارنامے ہیں جو ایران سے آئے تھے اور جنہوں نے ہندوستانی فن مصوری کے اصولوں کے اثر سے الگ رہ کر کام کئے ہیں۔ اس طرز کی مصوری کی کچھ ذاتی خصوصیتیں ہیں۔ شکلوں کی تصویر کشی بالکل رواج کے مطابق ہے۔ لیکن پس منظر بڑا ہی سادہ اور فضا کے مطابق کھینچا گیا ہے۔ اگر پس منظر قدرتی نظارہ ہے تو درختوں اور پھولوں سے ایک نگری واقعیت کی جھلک نظر آتی ہے جس کی تہ میں ایرانیوں کا ذوق کارکردگی ہے۔ اس طرز کی رنگ آرائیاں بہت ہی عمدہ ہیں۔ سرخ۔ نیلے رنگ اور سونے کا بچھا استعمال ہوا ہے کام کی باریکی آرائش کی موزونیت، بالکل باریک اور سدھے ہوئے خوشنما خطوط، خاکوں کی صفائی پس منظر اور پوشاک پر سنہرا کام اور لباس اور پردوں وغیرہ میں گھنے اور نفیس ڈیزائنوں اور ریل بوٹوں کا استعمال اس طرز کی کچھ اور ہی خصوصیات ہیں۔ ایرانی طرز آرائش کا رکن رکین ہے۔ مناظر قدرت کی مختلف شکلوں۔ پہاڑ دریا۔ پتھر پودوں اور چرند پرند سب ہی کی تصویر کشی مریض ہوتی ہے۔ عورتوں اور مردوں

کی تصویر کشی میں بھی اس آرائش نے ان کا سچھا نہیں چھوڑا ہے عورت مرد کی تصویر کشی کے لئے اُنھوں نے سرو کے درخت اور تاکو اپنی علامت بنایا ہے خطوط میں زندگی ہے لیکن ہندوستانی خطوط کی طرح گولائی نہیں ہے۔ ایرانی مصور روشنی اور سایہ کا عمل بھی نہیں جانتے۔ چہرے زیادہ تر دوپٹھی ہیں۔

اکبر کے زمانے میں مغل طرز۔ اکبر کے ہمدردانہ ہمد حکومت میں اس طرز میں تبدیلی ہوئی۔ ہندوستانی راجستھانی مصوری اور ایرانی طرز کے خلط ملط اور موافقت سے ایک نیا طرز وجود میں آیا۔ جسے ہم دراصل مغل طرز کہہ سکتے ہیں۔ اس طرز میں غیر ملکی ایرانی طرز سے زیادہ خود ساختگی، اصلیت اور قدرتی پن ہے اور قروجہ آرائشی تصویر کشی کی کمی ہو گئی ہے۔ روز بروز یہ طرز ذاتی یعنی دوسرے طرزوں سے آزاد ہوتا گیا ہے۔ پھر بھی اس میں آبائی طرز کے آثار باقی ہیں۔ حالانکہ اس کی اپنی ذاتی حقیقتیں اور ذاتی خصوصیتیں ہیں مغل طرز میں ہندوستانی فضا کو جگہ ملی ہے اور صحیح معنوں میں ہندوستانی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اس طرز کے ذریعے ہندوستان کے عوام کے جذبات کا اظہار ہوا ہے۔ عوام کے خیالات اور عوام کی زندگی کی اس میں بھی تصویر کشی نہیں ہوئی۔ پھر بھی موضوع ہندوستانی نہ ہونے پر طرز ہندوستانی ہی ہے۔ اس کی تکنیک، لکیروں کی تحریر، رنگ آرائی اور اس کی فضا بالکل ہندوستانی ہے اور ایرانی قلم سے مختلف ہے۔

ایرانی طرز سے اختلاف۔ اس طرز میں روشنی اور سایہ کے اصولوں پر عمل کر کے شکل کی گولائی (modelling) شامل کر دی گئی ہے۔ تصویروں میں جس موروثی نظریہ سے کام لیا گیا ہے وہ ہندوستانی ہے۔ ایرانی طرز میں پس منظر کے درختوں اور قدرتی مناظر کی تصویر کشی میں آراستہ ڈیزائنوں کو کام میں لایا گیا ہے مغل طرز میں درختوں وغیرہ کے ان آراستہ ڈیزائنوں کی جگہ پر دوری اور فضا

کی زیادہ قدرتی تصویر کشی کی کامیاب کوشش نظر آتی ہے۔ مغل طرز کی کچھ تصویروں میں نظری تناسب کے لحاظ سے سامنے سے دیکھتے پر لمبائی کے کم ہو جانے (*foreshortening*) کے اصول کو بھی عمل میں لایا گیا ہے۔ کلکتہ کے میوزیم میں جنگ کا ایک نظارہ ہے جس سے اس قول کی تصدیق ہو جاتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ مغل طرز کے مصور اس اصول کو سمجھتے تھے اور اسے عملی صورت میں لانے کی کوشش کرتے تھے۔

ایرانی طرز کی تصویروں میں اختلاف مغل طرز کی تصویروں کے باہم ارتباط کا ایسا الگ ڈھنگ ہے جو ایرانی طرز سے بالکل مختلف ہے اور جس میں مظاہرہ کی خصوصیت ہے۔ اس طرز کی تصویروں میں آرائش کی جگہ واقعات ہی کو خاص جگہ دی گئی ہے۔ آرائش کی جگہ ہر مقام پر پھیل گئی ہے۔ انسانی شکلوں کی تصویر کشی میں زندگی اور تیز طبعی ہے اور ان کے لباس اور زیورات ایرانی طرز سے مختلف ہیں۔ پوشاکوں میں شکنیں اور پھر کھڑا ہٹ ہے جو ایرانی طرز میں نہیں ہے۔ تری خشکی۔ آسمان۔ پہاڑ۔ درخت۔ لتاؤں اور چرند و پرند کی تصویر کشی میں بھی اختلاف ہے۔ آرائش کی جگہ قدرتی پن نے لے لی ہے۔ درختوں میں کیلا برگہ۔ پیپل اور آرم وغیرہ ہندوستانی پودھوں کی بھی قدرتی طور سے تصویر کشی کی گئی ہے۔ الغرض بس منظر کی فضا، موضوع اور طرز دونوں لحاظ سے ہندوستانی ہے شکلوں میں ایک ختم چہروں ہی کی زیادتی ہے۔ ایسا ایرانی طرز میں بہت کم ہے مغل طرز کی یہ خوبیاں ہندوستانی مصوری کے قدیم رواج کا عطیہ ہے۔ راجستھانی طرز کے اثر اور خلط ماطہ ہی کے نتیجے سے یہ مغل طرز وجود میں آیا ہے۔ اس مغل طرز کا اصول بھی ہندوستانی ہے۔ یہ تصاویر پیمائش کی رو سے دو فیٹ سے زیادہ لمبی اور تقریباً دو فیٹ چوڑی ہیں اور اکثر سو تی کیڑے پر بنی ہیں۔ ایرانی تصویروں کے اصول میں یہ باتیں نہیں ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مغل طرز میں ہندوستانی

کا ہی زیادہ میل ہے۔ اکبر کے عہد میں ایرانی طرز میں ہندوستانی اصلاحات اور ہندوستانی رواجوں کو ہی زیادہ اہمیت دی گئی تھی۔ اسی سے اُس میں ایران کی آرائش۔ روح اور قدرتی پن آگیا ہے۔ اس طرح ایرانی اور راجستھانی طرزوں کی خوبیوں کو لے کر اور اُن کو مناسب طور سے ملا جلا کر اکبر کے زمانے میں یہ طرز بڑی عمدگی سے وجود میں آیا۔ جو اپنے موروثی ایرانی طرز کے رنگ و ڈھنگ کو قبول کر لینے پر بھی ہر صورت ہندوستانی ہے۔ اکبر کی حکمت عملی ہی اس باہم ارتباط کی جڑ ہے۔ تصویروں کا موضوع خواہ ہندو ہو یا مسلم طرز کی یکسانیت ہر حیثیت سے قائم ہے۔ اس یکسانیت کو ہم خطوط کی گولائی اور مائت شکلوں میں روانی اور تیزی، ہاتھوں کی حرکت میں جاننداری اور مہارت، ہندوستانی لباس و زیورات کے استعمال قدرت کی فطری اور اصلی تصویر کشی میں پاتے ہیں۔ مغل طرز کی تصویروں کی ایک اور بھی خوبی ہے۔ اس طرز کی تصویریں ایک سے نادر آدمیوں کی مدد سے بھی بنی ہیں کسی نے تصویروں کے نقش و نگار کسی نے رنگ آمیزی اور کسی نے حاشیہ نگاری کا کام کیا ہے۔

عہدِ جہانگیر کی کا مغل طرز۔ اکبر کے زمانے میں ایرانی اور ہندوستانی طرز کے باہم میل سے جو طرز جدید کو فروغ ہوا وہ جہانگیر کے وقت میں پختہ اور پائدار ہو کر کمال کو پہنچ گیا ہے۔ فراہمی اور آمیزش کا زمانہ ختم ہو گیا ہے اور اشاعت و شہرت دینے کا زمانہ شروع ہو گیا ہے۔ جہاں تک موضوع کا تعلق ہے اس زمانے میں کچھ کوتاہی آگئی تھی۔ کیونکہ جہانگیر اتنا حوصلہ مند نہ تھا جتنا اُس کا باپ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جہانگیر کے زمانے میں مصوروں میں نوے فیصدی ہندو مصوروں کے ہوتے ہوئے بھی ایران کی مذہبی اور خیالی کتھاؤں کی تصویر کشی برائے نام ہے۔ جیسا اوپر کہا جا چکا ہے فنِ مصوری کا موضوع جہانگیر اور اُس کے درباریوں کی

دلچسپی رہ جاتی ہے لیکن طرز کے نقطہ نظر سے یہ زمانہ مغل طرز کے کمال کا زمانہ ہے۔ اس زمانے میں مغل طرز ایرانی اثر سے آزاد ہو گیا ہے۔ اُس میں قدرتی پن آ گیا ہے۔ اُس میں قدرت کی نیرنگیوں کی بہت ہی خوشنما فطری اور حقیقی تصویر کشی کی گئی ہے۔ درختوں اور پھولوں، حیوانوں اور پرندوں کی اتنی سچی فطرت نگاری کہیں اور نہیں ملتی۔ اس فطرت نگاری کی تہ میں جہانگیر کی مناظر فطرت سے دلچسپی اور اُس کا مشاہدہ قدرت ہی ہے۔ جہانگیر کی مناظر فطرت سے دلچسپی مشہور ہے۔ اُس نے اپنے چند مصوروں کو حکم دیا تھا کہ وہ اچھی طرح قدرت کا مشاہدہ کیا کریں اور جو عجیب شجر، شمرنگل، بوٹے اور چرند و پرند نظر آئیں اُن کی تصویر بنالیا کریں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ چندوں پرندوں اور پھیل پھولوں کا ایک ایسا بے مثل مرقع تیار ہو گیا جو اپنی خوبوں کے لحاظ سے لا جواب ہے۔ ان میں سے کچھ قصا و پر اب بھی پائی جاتی ہیں۔ ترکی مرغ کی ایک تصویر کلکتہ کے عجائب گھر میں موجود ہے۔ ایک دوسری تصویر شکاری پرند باز کی ہے جو لندن کے عجائب گھر میں ہے۔ مناظر قدرت کی رنگارنگی کی یہ سچی تصویر کشی جہانگیر کے زمانے کی مغل طرز کی ذاتی خصوصیت ہے۔ اس قدرتی پن کی مہر اُس کے زمانے کے شکار گاہوں اور میدان جنگ کی اُن تصویروں پر بھی پڑی ہے جن میں جانوروں کی تصویر کشی ہوئی ہے۔ شکار کی تصویر کشی بھی جہانگیر کے مصوروں کا پسندیدہ موضوع تھا۔ اس زمانے کی کتنی ہی تصویروں میں شاہنشاہ کو شیر کا شکار کرتے ہوئے منقش کیا گیا ہے۔ یہ تصویریں بڑی ہی جاندار اور رواں معلوم ہوتی ہیں۔ یہاں اصلیت کی ہی خوبی ہے۔ ہاتھی، گھوڑے، شیر، شکاری سب ہی کی تصویر کشی میں بڑی روانی، جاندار اور زور ہے۔ مصوری بڑی ہی پُر اثر ہے اور بے ڈھنگان اور آرائشِ ذرہ برابر بھی نہیں ہے۔

اس قسم کی تصویروں میں قدرتی مناظر کی باریک بینی سے جذباتی تصویر کشی

Fun

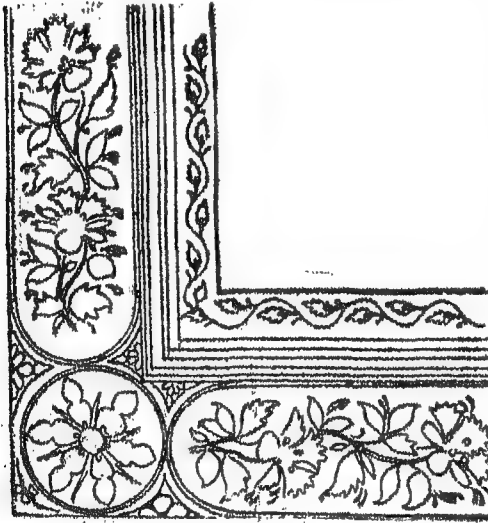




تصویر نمبر ۱۰

ہوئی ہے جس سے مصور کے قدرت کی باریکیوں کے مشاہدے کا پتہ چلتا ہے۔ دور کی پہاڑیوں اور قریب کی اُن جھاڑیوں کا جن میں شیر کے چھپنے کی جگہیں ہیں، پتھر اور قدرتی تصویر کشی ہوئی ہے جو بہت بے مثل ہیں۔ ان تصویروں میں تاڑ اور ٹھوکر کے درختوں، بیخنی رنگ کے پھولوں والے کیلے کے درختوں یا سنہرے پوروں والے ام کے درختوں اور دیگر سب ہی درختوں اور جھاڑیوں کی باریکیوں اور قدرتی پن کی تصویر کشی ہوئی ہے۔ (تصویر نمبر ۱۵)۔

تصویروں کے حاشیوں کی سجاوٹ بھی جہانگیر کے زمانے میں ہی زیادہ ترقی پذیر



ہوئی ہے۔ جہانگیر کے دربار کے مصوروں نے ادھر زیادہ توجہ کی ہے۔ اس زمانے کی تصویروں کے حاشیے بھی اعلیٰ درجہ کے فنی نمونے ہیں۔ شاید اس قول میں بھی کوئی مبالغہ نہ ہوگا کہ یہ خود اپنی جگہ پر ایک مکمل فن ہے۔ تصویروں کو اس طرح کے عمدہ حاشیوں سے

سجائے کا رواج پہلے بھی تھا

تصویر نمبر ۱۶

لیکن جہانگیر کے زمانے میں اس میں زیادہ قدرتی پن اور خوبصورتی لائی گئی ہے۔ تصویروں کے ان پُر فن حاشیوں کے بنانے میں پھولدار پودوں، لٹاؤں اور بیلوں کی آرائش سے کام لیا گیا ہے۔ بیل بوٹوں کے بیچ میں کہیں کہیں تیلیوں،



چٹریوں اور دوسرے چرندوں پرندوں کی تصویریں بھی بنائی گئی ہیں۔ اس کا خیال رکھا گیا ہے کہ ان کی تصویروں اور لقصیروں کے موضوعات سے مناسبت ہو۔ حاشیوں کی رنگ آرائی بھی مرکوز تصویر کی رنگ آرائی کے مطابق ہی رہتی ہے۔ یہ حاشیے رنگ آمیزی اور ڈیزائن کے لحاظ سے اتنے خوشنما ہیں کہ کبھی کبھی تو ان کی کارگیری اصل تصویر سے بھی بڑھ جاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حاشیے کی تصویر بھی مصوّر ہی تیار کرتے تھے۔ نقاش نہیں۔ ان حاشیوں سے مغل طرز کی تصویروں کی خوبصورتی دونی ہو گئی ہے۔ ان کے بنانے میں جہانگیر کے زمانے کے مصوّروں کے مشاہدہ قدرت اور قدرتی تصویر کشی کا پورا پورا اعادہ کیا گیا ہے لیکن حاشیہ کے ڈیزائن کے لئے مطلوبہ پیٹرکوں کی شکلیں اتنی آراستہ بنائی گئی ہیں کہ وہ بچانے بھی نہیں جاتے ان پر اکثر سونے کا پاؤڈر چھڑک دیا جاتا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کئی حیثیت سے جہانگیر کے عہد کی تصویریں ان کے زمانے کی تصویروں سے سبقت لے گئی ہیں۔ پھر بھی جہاں درباری مناظر کی تصویر کشی ہوئی ہے وہاں جانداروں کی کمی ہے۔ سنجیدگی اور درباری تعظیم و تکریم کی وجہ سے ایک طرح کا بھونڈاپن آگیا ہے۔ گویا مصوّر میاں اپنے موقع کا استعمال کرنے میں آزاد نہیں ہے۔ یہاں اُس کو اپنے موقع کو قید و بند کے ساتھ چلانا پڑتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میاں اُس قدرتی پن۔ جانداروں اور روانی کی کمی ہے جو جہانگیر کے زمانے کے مغل طرز کی اپنی خوبیاں ہیں۔

شاہجہاں اور مغل طرز کا نزوال۔ ابھی جس درباری آداب و تعظیم کا ذکر اوپر ہوا ہے۔ وہ شاہجہاں کے زمانے میں اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ فن مصوّری منلوں کی شان و شوکت ہی کو متقی کرنے میں محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ شہنشاہ کا اس سے ایک طرح سے قطع تعلق ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اسے تعمیرات سے زیادہ دلچسپی

تھی۔ اس زمانے کی تصویروں میں بڑا ہی باریک کام ہوا ہے۔ باریکیوں کی مصوری بڑی وضاحت سے کی گئی ہے۔ چٹکیلے رنگ استعمال کئے گئے ہیں۔ ہم انگلی اور رنگ آمیزی میں چٹک ٹٹک اور شوخی ہے۔ ہر جزو کے بالتفصیل نقش و نگار اور ہاتھوں کی اداؤں کی خوبصورت نگارش ہے۔ طرز میں ٹکنیک کے نقطہ نظر سے کہیں بھی کمزوری نہ رہنے پر بھی تصویروں میں جذبات اور جاننداری کی کمی سی ہے۔ اعضاء کی خوبصورتی میں گویا روح نکل گئی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے مصور کے مو قلم میں وہ قوت ہی نہیں رہ گئی ہے جس کے زور پر اس کی تصاویر گویا بول اٹھتی ہیں۔ درباری تقطیم و تکریم کی وجہ سے قدرتی پن کی جگہ ایک قسم کا تصنع اور بھونڈا پن آگیا ہے۔

مغل طرز کی انسانی تصاویر۔ مغل طرز کی مصوری کو انسانی تصاویر کی مصوری کہا گیا ہے۔ اور اس میں شبہ نہیں کہ ہندوستانی فن مصوری کی اس شاخ کی سب سے زیادہ ترقی اسی عہد میں ہوئی۔ پھر بھی انسانی تصویر کشی کا موضوع ہندوستان کی فن مصوری کا ابتدائی زمانہ سے ہی مرغوب موضوع رہا ہے۔ اوشا انرو دھ کی قدیم روایت سے بھی اس خیال کی تصدیق ہوتی ہے۔ ممکن ہے کہ اجنتا کی دیواری تصاویر میں کچھ انسانی تصاویر بھی ہوں۔ بھگوان بُدھ کی انسانی تصویر کشی کا حوالہ بھی جگہ بہ جگہ ملتا ہے۔ آٹھویں صدی میں سندھ کے پہلے مسلمان حملہ آور کے پاس کچھ ہندو مصور اس کی تصویر متقشف کرنے کے لئے گئے تھے۔ عرض یہ کہ انسانی تصاویر منقش کرنے کا ہمیشہ سے ہندوستانی مصوروں کا مرغوب موضوع رہا ہے۔

سنسکرت کی کتابوں میں مصوروں کو صورت نگار کہا گیا ہے۔ جس سے شاید یہ ظاہر ہوتا ہے کہ صورت یعنی انسانی تصویر کشی اُن کا خاص شغل تھا۔ انسانی مصوروں کو صورت نگار کہنا ہی زیادہ اچھا معلوم ہوتا ہے۔

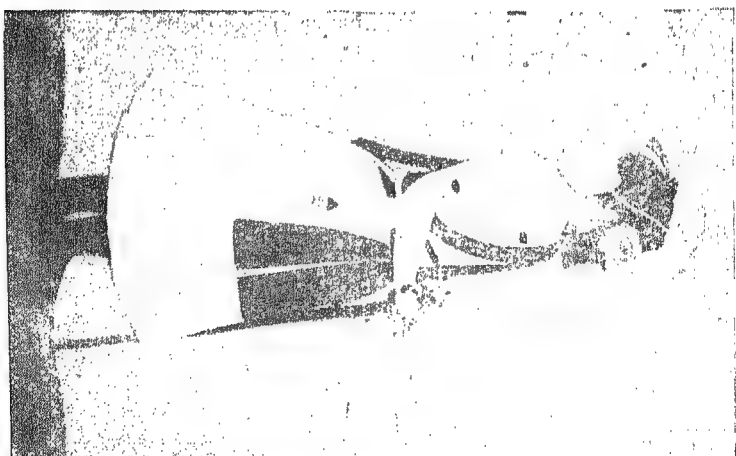
مغل طرز کی انسانی تصاویر کے بھی دو حصے ہیں کچھ تصاویر ایرانی قلم کی ہیں۔

یہ تصویریں یا تو مغل اپنے ساتھ لائے یا ایرانی اسکول کے صورت نگاروں نے ہندوستانی طرز کے اثر سے الگ رہ کر انھیں بتایا۔ ان کی سپاٹا لکیریں اور روشنی و سایہ کے اصول کا فقدان ان کے غیر ملکی ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ اس طرح کی انسانی تصاویر کی مثالیں بہت ہی کم تعداد میں ملتی ہیں۔ مغل طرز کی انسانی تصویروں پر دیگر تصاویر کی طرح ہندوستانی اثر ہے اور فن کا یہ حصہ بھی باہم ارتباط کا نتیجہ ہے۔ مغل شہنشاہوں میں انسانی تصاویر کو نقش کرانے کا شوق تھا۔ آئین اکبری میں لکھا ہے کہ خود شہنشاہ اکبر اپنی انسانی تصویر کھینچوانے کے لئے بیٹھتے تھے۔ انھوں نے حکم بھی جاری کیا تھا کہ سب ہی درباریوں کی مجسمہ تصویریں تیار کی جائیں۔ جہانگیر کو بھی اس کا کم شوق نہ تھا۔ یہاں تک کہ اورنگ زیب کی بھی جوانی سے لے کر بڑھاپے تک کی نقی ہی مجسمہ تصاویر ہیں۔ یقیناً اُسے بھی اس کے لئے مصوّر کو وقت دینا پڑا ہوگا۔ کیونکہ مصوّر کے لئے صرف تخیل کے زور پر کام کرنا ناممکن رہا ہوگا۔ مغلوں کے دربار میں کتنے ہی مصوّر ہندو تھے۔ مغلوں کی شان و شوکت سے انسانی تصویر کشی کو مدد ملی اور صورت نگاری کا فن خوب بھلا بھولا۔ مغل شہنشاہوں اور شاہزادوں کی مجسمہ تصاویر بہت پائی جاتی ہیں۔ اگرچہ اور لوگوں، راجہ ہماراجوں، سنت سادھوؤں، فقیروں اور امیروں کی تصویریں بھی پیشاں ملتی ہیں۔ کمیں دو تین حکمرانوں کی بھی ہوئی مجسمہ تصویریں بھی بنی ہیں لیکن زیادہ تر انسانی تصاویر میں ایک ہی کھڑی تصویر ہے۔ (تصویر نمبر ۱۷)۔

انسانی تصاویر میں کھینچا ہوا آدمی اکثر کھڑا ہے۔ (تصویر نمبر ۱۸، نمبر ۱۹) تصویر کا پس منظر اکثر بغیر کسی رنگ کا یا ہلکے دھندلے رنگ کا (Neutral tinted) ہوتا ہے اور اس پس منظر پر کھینچے ہوئے آدمی کا رنگ اس سے گہرا ہوتا ہے۔ کچھ تصویریں ایسی بھی ہیں جن میں پس منظر ہارا اور سیاہ ہے۔ گوالائی اور ابھار پیدا



تصویر نمبر ۱۸



تصویر نمبر ۱۷



کرنے کے لئے صرف ہلکا سایہ اور تبدیلی پیدا کرنے والے نازک خطوط سے کام لیا گیا ہے۔ بغل سونے اور چاندی کے نرمی کے لباس پہنتے تھے۔ اس لئے ان انسانی تصویروں کی پوششوں میں بھڑکیلے اور زرق برق سُنہرے روپیلے رنگ استعمال کئے گئے ہیں۔ کہیں کہیں باریک ململ اور تزییب بھی دکھائی گئی ہے جس کے اندر سے جسم صاف صاف جھلکتا رہتا ہے۔

غرض یہی عہد مغلیہ کی انسانی تصاویر کا اچھا زمانہ ہے لیکن یہ تو اوپر کا کام ہے۔ عہد مغلیہ کے صورت نگاروں کی قابلیت کا سچا مظاہرہ تو دراصل شکلوں کے بنانے اور شخصیت کے ظاہر کرنے میں ہوا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے مُنہ اور سر کی تصویریں باریکی اور کاریگری کا بے مثل نمونہ ہے۔ انسانی تصاویر میں صورت نگاروں نے شبیہ کے ساتھ فطرت نگاری میں جو کمال دکھایا ہے وہ دراصل قابلِ تعریف ہے۔ تجربہ کار صورت نگاروں کو فطرت انسانی سے خوب واقفیت ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خصلت انسانی کے نفسیات سے وہ خوب واقف تھے۔ صورت نگار اپنے موضوع کی روح کو منقش کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا ہم دراصل انسان کے دل میں جھانک کر دیکھ رہے ہیں۔ مؤرخین وقت نے ان شہنشاہوں کی سیرت نگاری کی ہے۔ اُس میں خوف و چالوسی کی وجہ سے حامی ہو سکتی ہے لیکن صورت نگاروں نے تو ان صورتوں کی تصویر کشی کی ہے جن پر ان کی سیرتوں کے نقوش ہیں۔ عہد مغلیہ کی انسانی تصاویر تکنیک کے لحاظ سے بالکل رواجی ہوتی تھیں۔ صورت نگار کے لئے کچھ قواعد و ضوابط تھے جن کے مطابق اُسے چلنا پڑتا تھا اور جن کی خلاف ورزی وہ نہیں کر سکتا تھا۔ اس قسم کا رواج کا پابند فن اُسی وقت زندہ اور قائم رہ سکتا ہے جب تک اسے با کمال طبقے کے ہاتھ میں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عہد مغلیہ کی انسانی تصاویر ظاہر رواجی صورت نگاری اور انکشی ہی معلوم ہوتی ہیں۔

لیکن اپنے کمال کے زور پر عہد مغلیہ کے صورت نگاروں نے اُن میں جان ڈال دی ہے اور اس پائے کی مذکورہ صورت نگاری کے فن کے اعلیٰ نمونے ہیں۔

راجہ جتھانی طرزِ عہد مغلیہ کے فنِ مصوری کی تشریح کرتے وقت راجہ جتھانی طرز کا ذکر ہو چکا ہے۔ ہم نے دیکھا ہے کہ اسی طرز سے متاثر ہو کر مغلوں کے ایرانی طرز میں ہندوستانیت کی شمولیت ہوئی۔ ہم یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ اس طرز کا تعلق مرصع نگاری کے طرز سے بھی ہے جس کی بدلی اور بگڑی ہوئی صورت ہمیں اس طرز میں ملتی ہے۔ اگر آپ عہد مغلیہ کی تصویروں کے کسی ذخیرے کو دیکھیں تو اُس میں کچھ ایسی بھی تصویریں آپ کو مل جائیں گی جو مغل طرز کی تصویروں سے مختلف ہوں گی اور تکنیک کی یکسانیت کے ہوتے ہوئے بھی جن کی ہندوستانیت جان ہے۔ یہی راجہ جتھانی طرز کی تصویریں ہیں۔ اس طرز کی اشاعت گویا ہندو دھرم کی اشاعت ہے اور ہم اسے اجنتا کی شاخ کہہ سکتے ہیں۔ دیکھنے ہی سے پتہ چل جاتا ہے کہ یہ مغل طرز سے زیادہ قدیم اور سنجیدہ ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ پندرھویں صدی کے ترقی یافتہ دور میں تقریباً ۷۰ برس کے بعد اس میں پھر نئی روح پیدا ہوئی اور کھنگلتی کی تحریک اور نئے ہندو دھرم سے تقویت پا کر یہ از سر نو ترقی پذیر ہوا اور جب اکبر کے دربار میں اس فراخ دل شہنشاہ کے زیرِ سایہ مصوروں کا اجتماع ہوا تو اس طرز کے مصور بھی وہاں پہنچ گئے جن کے بارے میں ابوالفضل نے کہا ہے کہ ”ہندو مصوروں کی تصویریں ہم لوگوں کے خیالات سے کہیں بلند ہوتی ہیں اور تمام دنیا میں ایسے مصور کم ہیں جو اُن کے ہم رتبہ ہیں۔“ اس قسم کے باکمال مصورا کبر کے دربار میں پہنچ گئے اور ایرانی مصوروں کی صحبت میں کام کرتے رہے۔ انہوں نے مشترکہ کوششوں سے مغل طرز کی بنیاد ڈالی اور اُس کو بنایا۔ ان کے دوسرے بھائی بند بھی تھے جنہوں نے درباری فن کے اثر سے دور

رہ کر اپنی آزادی کو فروغ دیا اور مغلوں کے ساتھ ہی ایک ایک طرز کو فروغ دیتے رہے جو صحیح معنوں میں ہندوستان کا اور عوام کا طرز کہا جاسکتا ہے۔ اجنتا کے بعد اس طرز کے کمال و زوال کی تاریخ ہم دے چکے ہیں۔ اسی کو کچھ لوگ 'راجپوت طرز' بھی کہتے ہیں۔ ایک عرصہ تک جے پور ہندو فن مصوری کا خاص مرکز رہا۔ اسی سے کچھ لوگ راجستھانی طرز کو جے پور طرز بھی کہتے ہیں۔ گو یہ اس کا بڑا ہی ادنیٰ درجہ ہے کیونکہ اس طرز کا دائرہ بہت وسیع رہا ہے۔ اسی طرز کی ایک شاخ سترھویں صدی میں پہاڑی طرز کے نام سے مشہور ہوئی جس کے بارے میں ہم آئندہ پڑھیں گے۔ ہم پہلے اس راجستھانی طرز کی ہی خوبیاں پر غور کریں گے۔ ہم نے یہاں راجستھانی طرز کے اندر پہاڑی طرز کو شامل کر لیا ہے۔ حالانکہ دونوں میں فرق بھی ہے۔

مغل اور راجستھانی دونوں طرز ملک میں ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ کبھی کبھار ہی دن پہلے لوگ پورے شمالی ہند کی تصاویر کو مغل طرز کے دائرے میں ہی رکھتے تھے۔ لیکن رفتہ رفتہ جب ان کے موضوعات اور طرز کا تنقیدی نظر سے مطالعہ ہوا تو دونوں کا فرق ظاہر ہو گیا اور ماہران فن نے ان دونوں برابر برابر چلتے ہوئے طرزوں کے وجود کو تسلیم کر لیا۔ مجملہ دونوں طرزوں میں فرق یہ ہے کہ مغل طرز درباری اور امیروں کی دلچسپی کا سامان ہے اور یہی دراصل اس کا خاص وصف ہے۔ جب کہ راجستھانی طرز تکنیک میں ہم پلہ ہوتے ہوئے بھی عوام کی چیز ہے اور مذاق اور مذہبیت اس کی پہچان ہے۔ ایک دنیاوی ہے دوسرا روحانی۔ ایک کا مذاق امیروں کی دلچسپی ہے دوسرے میں عوام کا دل دھڑکتا ہے۔ راجستھانی طرز کی تصاویر میں اجنتا کی دیواری تصویروں کا سا مذہبی حوصلہ ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ بودھ دھرم کی کچھ متانت کی جگہ تحریک



اور عمل کی روشنی نے لے لی ہے۔ مذہب اس کا خاص موضوع ہے لیکن اس طرز میں ہندوستان کی معاشرتی زندگی کے ہر پہلو پر خوشنما روشنی ڈالی گئی ہے۔ ملک کی قدیمی اور دیہاتی کہانیاں بھی اس طرز کے موضوع رہے ہیں اور ہندوؤں کی معاشرتی زندگی کا بہت ہی نفیس منظرہ اس طرز میں ہوا ہے۔ عوام کے ذریعے عوام کی دلچسپی اور اسودگی کے لئے ہی اس طرز کی تصویریں بنی ہیں اور سیدھے سادے ہندوستانی دیہاتیوں کی سیدھی سادی زندگی کو یہاں بہت ہی خوبصورتی سے دکھایا گیا ہے۔ اس کا روز کا آبی دھندلا اس کے مذاق کے کھیل تماشے اس کی خائلی زندگی اور اس کی تصویریں پوجا کے طریقوں کو اس طرز کے مصوروں نے بڑے حوصلہ کے ساتھ منقش کیا ہے۔ اس طرز کی تصویروں کے دو خاص جذبہ ہو سکتے ہیں۔ ایک روز کی سیدھی سادی خائلی زندگی کی تصاویر اور دوسرے مذہب اور

زمانہ قدیم کی تصاویر۔  
۱۔ خائلی زندگی۔ سیدھے سادے ہندوستانیوں کی گھریلو زندگی کی جتنی خوشنما اور قدرتی تصویر کشی اس طرز کے مصوروں کے قلم سے ہوئی ہے اتنی اور کسی سے نہیں ہوئی۔ گانوں کے بازار گانوں کے سنگھٹ، گانوں کے گھریلو دھندھے گانوں کے کھیت کھلیاں سب ہی اس کے برعکس منقش ہو کر زندہ ہو اٹھے ہیں۔ اپنے ساتھ دستکار کارگیر کی روزانہ زندگی کی مصوّر نے بہت ہی قدرتی طور پر تصویر کشی کی ہے۔ مصوّر خود ان کے بیچ میں رہتا تھا۔ اس لئے اپنے موضوع کی ایک ایک بات اور تفصیل سے اس کو پوری واقفیت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنی نگاہ کے سامنے کے مناظر اور چیزوں کا خاکہ وہ کھینچتا جا رہا ہے۔ جہاں ہوں، گندی گروں، زربافوں، لوہاروں، سناروں سب ہی کی زندگی کو اس طرز کے مصوروں نے منقش کیا ہے۔ سب ہی تصاویر اس کی





گہری توجہ، اُس کی مثل معلومات اور عمیق مشاہدہ کی دلیل ہیں۔ ان تصاویر میں سے ایک تصویر میں ایک قالین بننے والے کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ قالین بننے والا جھک کر گمانٹھیں لگا رہا ہے۔ اُس کے چاروں طرف اُس کے اوزار پڑے ہیں اور ایک طرف اُس کا جوتا پڑا ہوا ہے۔ سب سامان اپنی جگہ پر چھٹیکر ہے اور تصویر دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے گویا مصوّر ان ہی پیشہ وروں کے بیچ میں رہتا تھا۔ ان ہی کا بھائی بند تھا۔ ایک دوسری تصویر میں ہم دیکھتے ہیں کہ ایک کارگر اپنے ٹکے کو اپنا آبائی کام سکھا رہا ہے۔ اُس کا چھوٹا بھائی قریب ہی کھڑا ہے اور اُس کی نظروں سے اپنے بھائی کے فنانسائز علم و مہر سے مسترت آئینہ جذبہ ٹیکا پڑ رہا ہے۔ پاس ہی دو عورتیں کھڑی ہیں۔ ایک کی گود میں بچہ ہے جو اپنی ماں کے روپیلے کرن بھول کو پکڑنے کی کوشش کر رہا ہے۔ پورا کا پورا منظر اتنا قدرتی ہے کہ ان دیہاتی پیشہ وروں کی ساری زندگی بھی خوبصورت ہوا اٹھی ہے۔

سیاحی۔ سفر اور سفر کے قیام گاہوں وغیرہ کی تصویر کشی بھی راجسٹھانی مصوّرین کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ اس قسم کی بہت سی تصویریں آپ کو ملیں گی جن میں راستوں کی سرائیں، دوپہر کو آرام کرنے کے کسی مقام وغیرہ کی تصویر کشی ہے۔ پہاڑی قلم کی ایک تصویر ہے جس میں ایک برگد کے پیڑ کے نیچے کنوئیں کی جگت کے چاروں طرف تھکے ہوئے مسافروں کے آرام کرنے کا منظر دکھینچا گیا ہے۔ ایک عورت ایک سپاہی کو پانی پلا رہی ہے۔ سپاہی کی نظروں میں شکر گزاری کا جذبہ ہے۔ قریب ہی ایک فلی اپنا بوجھ اتار کر بچپو۔ نے پر آرام سے لیٹا ہوا ہے۔ ایک دوسرا مسافر بیٹھا ہوا آرام سے حلقہ پی رہا ہے۔ پاس ہی ایک نوکر اپنے مالک کے ساتھ چل رہا ہے۔ مالک برنی شان سے آئینہ سامنے رکھے ہوئے بال سنوار رہا ہے۔ ایک عورت

اُس کے پنکھا جھل رہی ہے۔ دوسری پیر دیا رہی ہے۔ گائوں کے راستے کا یہ منظر اپنی غیر مصنوعی اور قدرتی تصویف کی وجہ سے بہت ہی دلفریب ہو گیا ہے۔ دیکھ کر طبیعت خوش ہو جاتی ہے۔

۲۔ مذہبی تصاویر۔ اوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ راجپوت طرزِ اصل میں اجنتا کی دیواری تصویروں ہی کی شاخ ہے۔ بظاہر دونوں طرزوں کی یکسانیت خواہ معلوم نہ ہو لیکن ناقدانہ نظر سے دیکھنے پر یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ اس طرز میں ادنیٰ سیمانے پر اجنتا کا طرز ہی ایک بار پھر زندہ ہو اٹھا ہے۔ دونوں کے علامات میں بہت کچھ یکسانیت ہے۔ دونوں کی توجہات کا سرچشمہ مذہب اور ان کی قومی مصوری کا سلسلہ ہی ہے۔ دونوں طرزوں میں پختہ خاکے یکساں ہیں اور طرز اور تکنیک کی بہت کچھ یکسانیت ہے۔ فرق صرف ظاہری ہے اسلیت میں نہیں۔ اتفاق سے بودھ طرز کے فن کاروں کو وسیع فاروں کی لمبی چوڑی دیواریں مل گئی تھیں جب کہ اُس کی نسل کے ہندو فن کاروں کے پاس صرف چھوٹے چھوٹے مندر تھے جن کی دیواروں میں کھدائی کے کام کی زیادتی ہونے سے سپاٹ اور ہوار جگہ کی کمی تھی۔ اس لئے اپنے فن کے مظاہرے کے لئے اُسے دوسرا میدان لینا پڑا۔ مذہب کی صورت بھی بدل گئی تھی۔ بُدھ کی جگہ وشنو اور شیو دیوتاؤں نے لے لی تھی۔ پوجا پاٹ کے طریقوں میں بھی تبدیلیاں ہو گئی تھیں۔ اس لئے اس ملک کے فن کی ظاہری باتوں میں تصویری بہت تبدیلی پاتے ہیں۔ جو قدرتی ہے۔ دیواری تصاویر کی جگہ اب چھوٹی چھوٹی تصویروں نے لے لی ہے۔ لیکن ظاہری فرق ہوتے ہوئے بھی روح ایک ہی ہے۔ وہی مذہبی جوش اور وہی فنی تسلسل جو اجنتا میں تھا یہاں بھی موجود ہے۔ اجنتا کی طرح یہ طرز بھی خطوط کشی کا فن ہے۔

یہاں بھی خطوط کی وہی ردائی اور وہی وضاحت موجود ہے۔ یہاں بھی ہم کو وہی جذبات، نراکت اور پرمیزگاری نظر آتی ہے جو اجنتا میں تھی اور جو ہندوستانی زندگی کے زہد و تقویٰ کا مظاہرہ ہے۔

اس طرز کا ایک بہت بڑا حصہ ہندوؤں ہی کی مشہور تصانیف رامائن اور مہابھارت کو نقش کرنے میں کام آیا ہے۔ یہ دونوں بڑی تصنیفیں ہندو زندگی اور ہندو تہذیب کی بنیاد اور ستون ہیں۔ اس لئے یہ قدرتی امر ہے کہ ہندو مصوروں کی زیادہ تر تصویروں کے موضوع ان ہی تصنیفوں سے لئے گئے ہیں۔ تصویروں میں ان تصانیف کے بیان کردہ واقعات کی بناء پر دیوتاؤں، راجاؤں اور بزرگ ہستیوں کے حالات زندگی منقش کئے گئے ہیں اور تصویر کے دوسری طرف تصویروں کا عنوان اور موضوع لکھ دیا گیا ہے جو بڑی حد تک صحیح ہے۔

جیسا اوپر بیان کیا جا چکا ہے، بودھ دھرم کے زوال کے بعد ہندو دھرم کی تجدید ہوئی اور اُس میں وشنو کے اوتار رام اور کرشن ہندو عوام کی خواہش کے مرکز ہو گئے۔ ٹلسی داس سے پہلے عوام میں کرشن دھرم کی ہی زیادہ اشاعت تھی اور اس طرز کی زیادہ تر تصویروں کے موضوعات بھگوان کرشن کی لیلائیں ہیں۔ اس موقع پر بھی اجنتا کا طرز موجود ہے۔ بُدھ کی جگہ اب کرشن نے لے لی ہے۔ جس طرح پہلے بودھ مصوروں کے فن میں بُدھ کے حیات و موت اور اُن کے پہلے اوتاروں کے واقعات اور کہتاؤں کی تصویر کشی ہوئی اُسی طرح اس طرز میں کرشن کے بچپن کے کرامات اور حیات و موت کے الاعتداد واقعات کی تصویر کشی اور مظاہرہ ہوا ہے۔

غرض را جبھتانی طرز کی بیشتر تصاویر کے موضوعات کرشن ہیں۔ کرشن بھگوان ہوتے ہوئے بھی انسان تھے۔ اُن کی زندگی عام ہندو طرز کی زندگی تھی۔

یہی سبب ہے کہ ہندوستانی مصوروں کے طور و طبع ان میں سما گئے۔  
اس لئے اس طرز کی کرشن سے تعلق رکھنے والی تصویریں بہت ہی خوبصورت  
اور دلکش بن گئی ہیں۔ (تصویر نمبر ۱۹)۔

جانوروں کی تصویر کشی بھی اس طرز کی ایک خصوصیت ہے۔ سری کرشن،  
گوپال تھے اور اہیر کے گھریں ان کی پرورش ہوئی تھی۔ گائیں جہاں ان کا کام  
تھا۔ اس لئے ان مصوروں کے لئے کرشن کے ساتھ ساتھ ان کی گائیں بھی  
ان کی عقیدت مندی اور ارادت مندی کا موضوع بن گئی ہیں۔ بخل طرز میں جو  
جانوروں کی تصویر کشی ہوئی ہے اس میں قدرتی پن اور دنیاوی پن کی خصوصیت  
ہے۔ جنگلی جانوروں کے شکار۔ ہاتھیوں اور ہرنوں اور بھیروں کی لڑائی کے مناظر  
کی تصویر کشی میں جو چیز ابھر آئی ہے وہ قدرتی پن اور منظر قدرت کا مشاہدہ ہی  
ہے۔ لیکن راجستھانی مصوروں نے ان جانوروں کو دیوتا بنا کر منقش کیا ہے۔ یہ  
جانور اس کے دکھ سکھ کے ساتھی ہیں اور انہیں ہر اہمیت حاصل رکھتے ہوئے بھی  
ان کو وہ انسانی خصوصیتوں ہمدردی، رحم و محبت وغیرہ سے مزین کر دیتے ہیں۔  
بندر کی شکل بندر ہی کی رکھتے ہوئے بھی وہ اُست دیوتا بنانے میں کامیاب  
ہوا ہے۔ تصویریں جہاں کہیں بھی مصوری ہوئی ہے، وہاں اس جذبات سے  
پُر ہے۔ اگر تصویر دیوتا کی گھریو زندگی کی ہے تو مصور کے موشیوں کے فطری  
مشاہدے کا ثبوت دیتا ہے۔ لیکن مذہبی تصویروں میں جہاں کہیں بھی گائوں کے  
جھنڈوں کی تصویر کشی ہوئی ہے وہاں وہ تصویر کی پوری فصاحت کو اپنی بے زبانی  
رحم اور اوصاف حمیدہ سے سنبھلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ گائوں کی تصویر کشی میں ہر جگہ  
روانی اور حسان ہے۔ ان کی دُموں کے ترچھے پن میں جو انداز ہے اسے دیکھ کر  
اجنتا کے ہاتھ کی اداؤں کی یاد آ جاتی ہے اور ان کی تصویر کشی میں دراصل

فن کار نے جس ہمدردی کا ثبوت دیا ہے وہ عجیب و غریب ہے۔ موقلم کے ذرا سے اشارے سے اُن کی آنکھوں، اُن کی گردنوں اور اُن کے کانوں میں اتنی ادا آگئی ہے کہ بے زبان ہو کر بھی وہ زبان والوں سے زیادہ بولتی ہیں۔ راجبھائی صورت کی اس ہمدردانہ مصوری کو دیکھ کر ہم کو اجنتا کے ہاتھیوں کے مصوروں کا خیال آجاتا ہے۔

’شیو‘ بھی اس طرز کی کچھ تصویروں کے موضوع ہیں۔ دشنودھرم کے ساتھ شیو دھرم کی بھی ترقی ہوئی تھی اور اس کی بہت ہی خوبصورت موافقت تلسی کے ’رام چرت مانس‘ میں ہوئی ہے۔ شیو اور پاربتی کے متعلق بہت سی تصویریں راجبھائی طرز میں موجود ہیں۔ ان میں کانگرہ طرز کا شیو کا سندھیا گائتری ناچ بھی ہے۔ دوسری تصویر ’رام چرت مانس‘ کا پاربتی پرشن (پاربتی کا سوال کرنا) ہے۔

راجبھائی طرز کی شخصی تصاویر۔ مغل طرز کے مصوروں کی طرح فطرتاً راجبھائی فن کاروں کا مذاق انسانی تصویروں کا منقش کرنا نہ تھا لیکن زمانے کی پابندی اُسے بھی کرینی پڑی۔ اُس کی جو شخصی تصاویر ملتی ہیں وہ بہت اعلیٰ درجے کی ہیں۔ ان شخصی تصویروں کو ددراجوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلے کانگرہ قسم کی شخصی تصاویر اور دوسری جے پور قلم کی شخصی تصاویر۔ ان دونوں طرزوں کی شخصی تصاویر میں مغل صورت نگاروں کی شخصی تصویروں کی سی جان نہیں ہے۔ جے پور طرز کی شخصی تصاویر رواج اور آرائش کی پابند ہیں اور اُن میں بھونڈاپن اور رنگ آمیزی بہت ہی آسان ہے۔ ان میں سے اکثر شخصی تصاویر خاکوں میں ہی ہیں۔ یعنی وہ اوصوری ہی چھوڑ دی گئی ہیں۔ ان آپجوں میں سب سے زیادہ دیکھنے کے قابل چیز ان کے واضح خاکے ہیں جن کی آئیں بال کی طرح باریک ہیں۔ کانگرہ طرز کی انسانی تصاویر ان سے مختلف ہیں ان



میں زیادہ چمکیلے رنگوں کا استعمال ہوا ہے اور صورت نگاروں نے گولائی اور سایہ و روشنی کے اصولوں پر عمل کیا ہے۔ گو آنھوں نے خاص طور سے اُن ہی اصولوں کی پابندی کی ہے جن کو جے پور طرز کے صورت نگاروں نے اپنایا ہے۔ راجاؤں اور سرداروں کی شخصی تصاویر کے علاوہ جنھیں اکثر حُققہ پیتے ہوئے بنایا گیا ہے۔ ان شخصی تصاویر کے موضوع سادہ و فقیہ بھی ہیں جنھیں اُن کے مہکتوں کے بیچ میں تصیحت کرتے ہوئے منقش کیا گیا ہے۔

ہمیں یہاں ایک بات سمجھ لینا چاہئے کہ اب تک ہم نے راجستھانی طرز کے زیر سایہ پہاڑی طرز کی تصاویر کو بھی شامل کیا ہے۔ پہاڑی طرز کو ہم نے راجستھانی طرز کی ایک شاخ کی صورت ہی میں لیا ہے۔ مغل طرز کے متوازی ملک میں جو ایک واحد ہندوستانی طرز چل رہا تھا اور جس نے جہاں ایک طرف مغل طرز کو متاثر کر کے ہندوستانی شکل دی وہاں دوسری طرف مغل طرز کی خوبیوں کو بھی اپنایا۔ اُسی کو ہم نے راجستھانی طرز کہا ہے۔ پہاڑی طرز کو ہم نے اسی کے ضمن میں لے لیا ہے۔ اگرچہ دونوں میں جہاں بہت کچھ یکسانیت ہے وہاں کچھ اختلاف بھی ہے اور یہ اختلاف اتنا واضح ہے کہ کچھ لوگ اسے راجستھانی طرز سے بالکل جداگانہ مانتے ہیں اور اُن کی تصویروں کو نہ مغل طرز کے دائرے میں رکھتے ہیں اور نہ راجستھانی طرز کے۔

راجستھانی طرز کی تاریخ ۱۵۵۰ء سے لے کر اسیسویں صدی کے آخر تک پھیلی ہوئی ہے۔ ۱۵۵۰ء کے قریب قریب اس طرز کا زوال شروع ہو گیا۔ یہی پہاڑی طرز کے وجود کا زمانہ ہے۔ سترھویں صدی سے اسیسویں صدی کے آخر تک یہ طرز شمالی ہند کی کچھ پہاڑی ریاستوں میں پھیلتا پھولتا رہا۔ ایک سے زائد عاملوں کی رائے ہے کہ اس طرز کا وجود اور عروج کا کچھ نہ کچھ تعلق مغل



تصویر نمبر ۲۰



طرز کے زوال سے ضرور ہے۔ اور نگ زیب کے خشتک عہد حکومت میں جب مغلوں کے درباری فن کاروں کی عزت اور خاطر کم ہوئی تو وہ دربار چھوڑ چھوڑ کر ادھر ادھر چلے گئے۔ ممکن ہے کہ ان ہی میں سے کچھ فن کاران پہاڑی ریاستوں میں بھی جا بسے ہوں۔ ٹھیک اُسی طرح جیسے پہلے راجپوتانہ کی جے پور وغیرہ دیگر ریاستوں سے یہ مغلوں کے دربار میں آ بسے تھے مصوّر کا نگڑہ۔ جتو۔ نسولی۔ چمبا۔ ٹیڑھی۔ گڑھوال۔ نگلیہ وغیرہ پہاڑی ریاستوں میں پہنچ گئے اور ان کی ٹھکانوں سے پہاڑی طرز اپنے کمال کو پہنچ گیا۔ ان میں زیادہ تر مصوّر ہندو تھے اور ان کے رواج کی تہ میں راجستھانی طرز ہی تھا۔ پھر بھی یہ سوچنا کہ انھوں نے ان ریاستوں میں آکر ایک نئے طرز کی بنیاد ڈالی۔ یعنی ان ہی ہاتھوں اٹھارھویں صدی کے پہاڑی طرز کا پودا لگایا گیا، غلط ہے۔ پہاڑی طرز تو اپنی جگہ پر تھا ہی۔ وجود کے ساتھ ان میں بھی نئی زندگی کے آثار آئے۔ یہ دراصل راجستھانی طرز کے سلسلے ہی میں آتا تھا۔ کا نگڑہ کے طرز میں متذکرہ بالا کشمیری طرز کا بڑا اثر ہے۔ اس کے جذبات کی خاکہ کشی ادا۔ لباس۔ تاج وغیرہ کا نقش کشمیری طرز کے ڈھنگ کا ہے۔ البتہ ان کی رنگ آمیزی مغل طرز کی ہے۔ پہاڑی طرز کی جتنی بھی تصویریں ملتی ہیں سب ہی سترھویں صدی یا اس کے بعد کی ہیں۔ اس لئے لوگ فوراً اس کا تعلق مغل طرز سے جوڑ لیتے ہیں۔

پہاڑی طرز اور راجستھانی طرز میں فرق بھی ظاہر ہے۔ راجستھانی طرز خاص طور سے مزین ہے جب کہ پہاڑی طرز جذباتی ہے۔ مذاق اور جذبات کی بہت ہی کامیاب تصویر کشی یہاں کے فن کاروں نے کی ہے۔ ان کے خطوط جذبات پذیر ہو کر سخت اور نازک ہو گئے ہیں اور ان کے خطوط میں زندگی، روانی حرکت اور لرزش ہے (تصویر نمبر ۲۰) پہاڑی مصوّر کے موضوع کا دائرہ بہت

ہی وسیع ہے۔ رامائن، مہابھارت اور پرائوں کی تصویر کشی کے علاوہ تاریخ اور دنیاوی قسطے بھی اس طرز کے موضوع رہے ہیں۔ اوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ ہندوستانی کسان کی روزمرہ زندگی کی بہت ہی خوبصورت اور ہمدردانہ تصویر کشی ان مصوروں نے کی ہے۔ راجستھانی طرز کے ضمن میں جو مثالیں دی گئی ہیں ان میں بیشتر پہاڑی طرز کی ہیں۔ اتنا ہی نہیں، ان مصوروں نے ہندی کے مشہور شعراء کے کلام سے ترغیب پاکر ہیرود اور ہیروئن کی اتنی کامیاب تصویریں بنائی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ راجستھانی مصوروں کی طرح، راگ مالاول کی تصویر کشی بھی انھوں نے ہی کی اور اس طرح ادب اور موسیقی سے ایک نہ منقطع ہونے والا تعلق برقرار رکھا ہے جو ہندوستانی فن مصوری کی خصوصیت ہے۔

بسولی۔ چمبا اور کانگرہ اس طرز کے خاص مرکز رہے سب ہی میں کچھ مطابقت ہے۔

## دور جدید

اگرچہ راجستھانی پہاڑی اور مغل طرز کا رواج کچھ فن کاروں کی نسلوں میں جیوں تیلوں جاری رہا تاہم سترھویں صدی کے ختم ہوتے ہوئے مغل طرز اور اٹھارھویں صدی کے ختم ہوتے ہوئے راجستھانی اور پہاڑی طرزوں کا زوال ہو گیا۔ دہلی اور لکھنؤ میں کچھ مصوّر اپنا کام کرتے رہے۔ ان کا خاص کام مغل شہنشاہوں کی شخصی تصویروں کی نقل کرنا رہ گیا جو قطعی نقل ہے اور جن میں فن برائے نام بھی نہیں ہے۔ ان کی تکنیک اب بھی مغل ہے۔ لیکن تصویریں بسے جان ہیں۔ اسی زمانے میں کچھ آبائی مصوّر پٹنہ میں بھی آکر آباد ہو گئے اور اپنا کام کرتے رہے۔ ان پر لیرپ کا اثر پڑا اور اس طرح ایک

نئے گبڑیے ہوئے طرز کی بنیاد پڑی جسے ہم پٹنہ طرز کہتے ہیں۔ اس میں دقائے  
اور جذبات کا فقدان ہے۔ ان میں شخصی تصاویر کی کثرت ہے۔ راجسھانی طرز  
بھی اپنے اس زوال کے دور میں پنجاب کی کچھ پہاڑی ریاستوں میں سانس لیتا  
رہا۔ اور لاہور اور امرتسر اس کے مرکز رہے۔ انیسویں صدی کے آخر تک  
مغرب کے آخر میں آگیا اور اس اثر کو ہم اس دور کی تصاویر میں دیکھ سکتے ہیں۔  
راجسھانی پہاڑی اور مغل طرز اس طرح اپنے زوال پذیر اور گہری ہوئی  
نقل میں ملک میں چل ہی رہے تھے کہ بمبئی، کلکتہ وغیرہ بڑے بڑے صوبائی  
دارالحکومتوں میں فن مصوری کی تعلیم دینے کے لئے کچھ اسکول کھلے۔ ان اسکولوں  
اور کالجوں میں مغربی فن مصوری کے اصولوں کی بنا پر ہندوستانیوں کو فن مصوری  
کی تعلیم دینے کا کام شروع ہوا۔ ان کالجوں کے بانیوں نے اس یقین کے  
ساتھ ہی اپنا کام شروع کیا تھا کہ ہندوستانی فن مصوری ادنیٰ درجہ کا ہے  
اور ہندوستانیوں کو اپنے ماضی سے کچھ بھی نہیں سیکھنا ہے۔ اُس میں کچھ سیکھنے  
کے قابل ہے ہی نہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کالجوں کے طلباء اور پروفیسر بھی اسی  
خیال کے تھے کہ مغربی فن کے اصول ہی صحیح ہیں اور مشرق کا فن، فن نامی  
نہیں ہے۔ لیکن ان ہی افراد میں ایک صاحب ایسے بھی تھے جنہوں نے  
اپنے ساتھیوں سے اتفاق نہیں کیا۔ انہوں نے پہلے پہل ہندوستانی  
فن مصوری کو صحیح نقطہ نظر سے دیکھا اور اپنے رفیق پروفیسروں کی ہاں میں  
ہاں نہ ملائی، اپنے طلباء کو انہوں نے مشورہ دیا کہ وہ اجنتا، راجسھانی اور  
مغل طرزوں کی تصاویر کا مطالعہ کریں اور اُن سے سبق لیں۔ اُن صاحب  
کا نام مسٹر ای۔ پی۔ ہیمل تھا۔ انہوں نے خود ہندوستانی فن مصوری کا بڑی  
سنجیدگی اور ہمدردی کے ساتھ مطالعہ کیا اور اس موضوع پر بہت کچھ لکھا لکھایا۔

اُن کی کوشش سے ہندوستانی فن مصوری کے اُصولوں سے مغرب کے فن کار بھی واقف ہوئے اور اُنھوں نے ہندوستانی فن مصوری کی قد کرنا سیکھی۔ مغرب کی ہاں میں ہاں ملائے والے ہندوستانیوں نے اِن ہی کی کوشش سے یہ تسلیم کیا کہ ہندوستان کا فن مصوری بھی اِس قابل ہے کہ اُسے مہذب ملکوں کے فن مصوری میں جگہ دی جائے اور اُسے فن کہا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ کچھ لوگ اِن کو ہندوستانی فن مصوری کی نئی بیداری کا مورث کہتے ہیں۔

لیکن اِس نئی بیداری کو جائزہ عمل پہنانے کا کام مشہور مصور مسٹر اویندر ناتھ ٹھاکر اور اُن کے شاگردوں اور رفیقوں نے کیا۔ ٹھاکر صاحب کی ذہانت اور دلچسپی کے باعث تھوڑے ہی دنوں میں یہ تحریک عالمگیر ہو گئی اور انجام کار ہم اپنے کو ایک بار پھر ایک ایسے دور میں پاتے ہیں جس میں ہندوستانی فن مصوری پھر قوت پکڑنے کی تیاری کر رہا ہے۔ اِس حسید تحریک نے خصوصیت کے ساتھ ماضی سے قوت حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔ پھر چین، جاپان اور ایران کا اثر بھی اِس پر پڑا ہے۔

بنگال اسکول کے اِن مصوروں نے واٹر کالر اور واش ٹیکنیک کا تجربہ کیا ہے۔ اِن تصویروں میں جو بالعموم چھوٹی ہی ہیں کافی حُسن و نزاکت ہے۔ خطوط میں روانی ہے اور آرائش کا قوی اثر ہے۔ اُنھوں نے اجنتا کے قدیم خطوط کی روح پھینچنے کی کوشش کی ہے اور اُنھیں کسی حد تک کامیابی بھی ہوئی ہے۔ لیکن اجنتا کی دیواری تصویروں کی ٹھوس کندہ کاری اِن میں نہیں ہے۔ اِن کی رنگ آمیزی میں نزاکت اور مطابقت ہے۔ کہیں کہیں اِن میں حد سے بڑھتی ہوئی نزاکت کے باعث تصویروں میں کمزوری آگئی ہے اور مصوروں نے ڈیزائن کی اہمیت کو نہیں سمجھا ہے۔ بہر حال اِس تحریک کو ہمیں بہت ہی

قدر کی نگاہ سے دیکھنا چاہئے کیونکہ اس کی وجہ سے ایک بار پھر ہندوستان کے فن کو دنیا میں معقول عزت حاصل ہوئی ہے۔ اس تحریک کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ اسی نے ہندوستانی طلباء کو غلط راستے سے ہٹا کر اس بات کا اعلان کیا کہ رومی دریا اور اُن کے مقلدوں کی دوغلی تصویروں کی کچھ بھی حقیقت نہیں ہے۔ بنگال کی اس نئی تحریک نے اونیہر ناتھ ٹھاکر کے علاوہ اور بھی کتنے ہی ذہین افراد کی حوصلہ افزائی کی انھیں ترغیب دی اور متوجہ کیا۔ اس میں گلنیدر ناتھ ٹھاکر۔ وکینٹپا۔ جاسنی رائے اور نند لال بوس کو زیادہ بھرپور حاصل ہو سکی ہے۔ مہر نند لال بوس اس دور جدید کے سب سے زیادہ ذہین اور کامیاب فن کار ہیں۔ اُن کی تصویروں میں ایک بار پھر اجنتا کی روح بول اُٹھی ہے۔ اُن کے خطوط میں اجنتا کے خطوط کا حسن۔ نزاکت اور زور کسی حد تک اسکا ہے۔ نند لال بوس نیک طبیعت انسان ہیں۔ انھیں تمام دنیا سے ہمدردی ہے۔ اُن کا تخیل بلند اور وسیع ہے اور اُن کی تصویروں میں قوت۔ جان اور جذبہ ہے۔ مسٹر وکینٹپا کی تصویروں میں راجستھانی اور مغل طرزوں کی عظمت کی جھلک ہے۔ آجمنانی گلنیدر ناتھ ٹھاکر کی تصویریں اعلیٰ درجہ کی ہیں۔ انھوں نے قدرتی مناظر کی بید حسین مصوری کی ہے۔ اُن کے کچھ کارٹون بھی ہیں جن میں اعلیٰ درجہ کی درد آمیز طرز کی بے نظیر مصوری ہوئی ہے۔

اونیدر ناتھ ٹھاکر کے اس اسکول نے نمایاں طور پر ایک کام کر لیا ہے۔ اُس نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ مغرب کے اثر میں اپنی روایات کو بھول جانے سے ہندوستانی فن مصوری کی ترقی ناممکن ہے مغرب کا بھوت جو ہمارے اوپر سوار تھا وہ بھی بڑی حد تک اُتر گیا ہے۔ اجنتا وغیرہ سے سبق لیتے ہوئے بھی اس اسکول نے نرمی نقل نہیں کی ہے اور نہ اُس نے سب ہی کی



آئینہ ش سے ایک کھچڑی تیار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس اسکول کے مصوروں میں ذہانت اور تخیل کی کمی نہیں ہے اور اوپر جن مصوروں کا ذکر ہوا ہے ان کا فن اعلیٰ درجہ کا ہے۔ اونیدر بالو میں سب ہی طرزوں سے سبق کے کمرے سب کو اپنا بنا لینے کی ایک غیر معمولی اہلیت ہے۔ ان کی تصویروں میں جاپانی، چینی، ایرانی سب ہی کچھ ہندوستانی ہو گیا ہے۔ ہندوستانی روایات اور ہندوستانی تکنیک کی تقلید کرتے ہوئے اپنے تخیل کو موقلم کے ذریعے ظاہر کرنے میں اس اسکول کے فن کار بہت کچھ کامیاب ہوئے ہیں۔ ان مصوروں کے موضوع بھی بہت بلند ہیں۔ رامائن، مہا بھارت، اکالیداس کے نائٹک اور سنسکرت کی دیگر ادبی تصانیف پران اور ہندوستان کی قدیم تواریخ سب ہی سے مصوروں نے اپنے اپنے آزادانہ طور سے موضوعات فراہم کئے ہیں۔

بنگال اسکول کی اس تحریک سے ملک کے دیگر حصوں میں بھی بیداری پھیلی۔ گجرات میں مشرودی شنکر راول کے گرد کچھ فن کار جمع ہو گئے۔ انھوں نے گجرات کے قدیم فن مصوری کی روایات کو از سر نو زندہ کرنے کی کوشش کی۔ بمبئی کے آرٹ اسکول کے طلباء نے دیواری تصاویر میں خاص قابلیت حاصل کرنے کی کوشش کی۔ لیکن ان کے طرز میں مبالغہ آمیزی ہے۔ اجنتا کے اصیلوں کو وہ بخوبی نہیں سمجھ پائے ہیں۔ طرز اور جذبات میں ہندوستانیت کی کمی ہے۔ کیونکہ طریقہ تعلیم براہِ مغربی ہی رہا ہے۔

ان مجموعی کوششوں کے علاوہ اس بیداری کے زمانے میں کچھ ذاتی کوششیں بھی ہوئی ہیں۔ چغتائی صاحب کا شمار ہم ایسے ہی مصوروں میں نہیں گئے۔ ان کی تصویروں میں ہم ایرانی طرز کی ایک نئی ہندوستانی جھلک پاتے ہیں۔

یہ سب تو ہوا اور ہو رہا ہے لیکن کچھ دنوں سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بنگال کی یہ تحریک اپنی ترقی ختم کر چکی ہے جو ایک دن قوت سے پُر تھی۔ آج اُس میں کمزوریاں آگئی ہیں اور غیر حذبائی کرشن اور بے معنی گویاں بتانے ہی میں اُس کی طاقت ضائع ہو رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس مہالغہ امینزاکت اور ظاہری جھک دکھ سے دور متعدد مصوروں نے خود اپنے لئے سوچنا شروع کر دیا ہے۔

بنگال اسکول سے الگ جنھوں نے اس طرح اپنی آزادانہ ترقی کی ہے اُن میں امرت شیرگل نام کی ایک سکھ خاتون بھی ہیں۔ اُن کے فن میں ڈیزائن کے ٹھنوس پن (mass & volume) کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔ اور اُن کی تصویروں میں اجنتا کی دیواری تصویروں کی کندہ کاری (Plasticity) اُن کے آسان بنانے کے اصول پر عمل اُن کے موقلم کی طاقت سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کی تصویروں میں ہندوستانی فن مصوری اور مجسمہ سازی کے اصولوں پر قدرتی طور سے عمل ہوا ہے۔



## ہندوستانی فن بُت تراشی

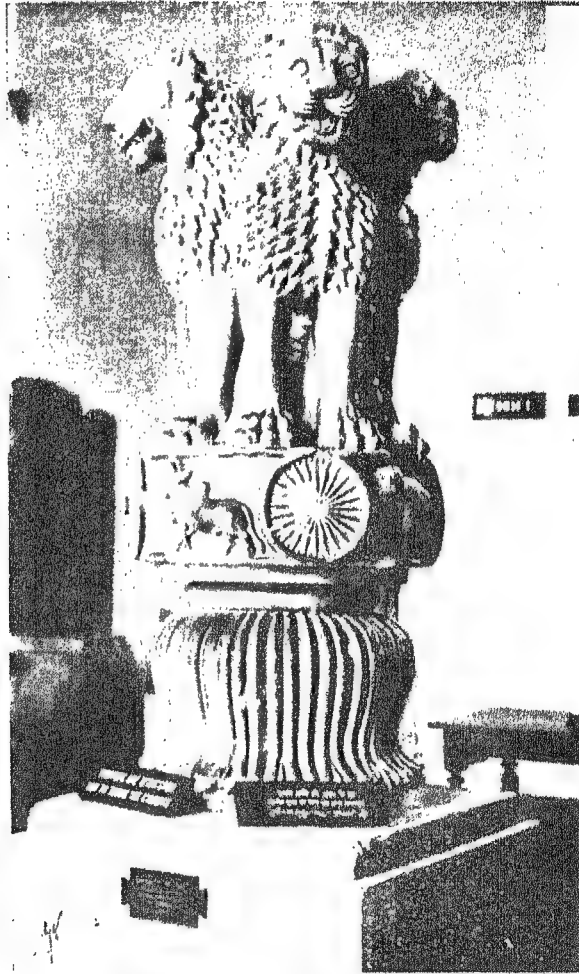
ماضی کو محفوظ رکھنا فطرت انسانی کی ایک خاص خصوصیت ہے حال کو واضح طور سے ذہن نشین کرنے کے لئے ماضی کی حفاظت نہ صرف ضروری بلکہ ناگزیر بھی ہے۔ ماضی کی بنیاد پر ہی حال کی عمارت کھڑی کی جاسکتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ بنی نوع انسان روز ازل سے ہی ماضی کی حفاظت میں مصروف نظر آ رہا ہے۔ عدم کو وجود میں لانا یعنی بے مورت کو مورت کی شکل دینا بھی انسانی فطرت کا ایک جزو رہا ہے۔ مذہبی خیال کے لوگوں میں یہ فطرت خصوصیت سے ظاہر ہوتی ہے۔ یہ لوگ نظام عالم میں ایک ایسی طاقت کو محسوس کرتے ہیں جو غیر مجسم ہے۔ جو نظریں آتا اُسے سمجھنا معمولی آدمیوں کا کام نہیں ہے۔ اگرچہ اس دنیا کو اُس غیبی طاقت کی تخلیق تسلیم کیا گیا ہے تاہم یہ دنیا بھی اتنی عظیم اور وسیع ہے کہ اس کو بھی ذہن نشین کرنا عقل و خرد سے بالاتر بات معلوم ہوتی ہے۔

مذکورہ بالا دونوں خاص فطرتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون کون سے طریقے ہیں جن کے ذریعے بنی نوع انسان اپنی ان فطرتوں کو ظاہر کرتا چلا آ رہا ہے؟ مختصر طور سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فن تعمیرات، فن بُت تراشی، فن مصوری، فن موسیقی اور ادب ان ہی کی وساطت سے بنی نوع انسان اپنی ان فطرتوں کو ظاہر کرتا چلا آ رہا ہے۔ اس باب میں ہمیں تعمیرات، مصوری، موسیقی اور ادب وغیرہ فنون کے بارے میں کچھ نہیں





تصویر نمبر ۲۲



تصویر نمبر ۲۱

کنا ہے۔ یہاں تو ہم صرف فن بُت تراشی ہی کو لے کر چلیں گے اور اُس کی سلسلہ وار تاریخ کو دکھاتے ہوئے اُس کی تنقید اور اُس کے مختلف زمانوں کے طرزوں کی خصوصیات کا ذکر کریں گے۔

فن بُت تراشی کے تبصرے کو واضح طور پر سمجھنے کے لئے ہم اُس کی تاریخ کو مندرجہ ذیل حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :-

- ۱۔ قرون اولیٰ
- ۲۔ زمانہ ویدک
- ۳۔ شیشوناک اور نند کال
- ۴۔ زمانہ موریہ
- ۵۔ شنگ کا زمانہ
- ۶۔ گنشان سالیواہن کا زمانہ
- ۷۔ گپت کا زمانہ
- ۸۔ مشرقی عہد وسطیٰ
- ۹۔ شمالی عہد وسطیٰ

اب ہم ہر زمانے کے فن بُت تراشی پر مختصر تبصرہ کریں گے۔

قرون اولیٰ۔ انسانی تہذیب کی ترقی کے آغانہ ہی سے فطرت انسانی

بُت تراشی کی طرف مائل ہو گئی تھی۔ آج سے ہزار ہا سال قبل کی بنی ہوئی مورتوں سے ہمیں خاص طور سے تین مثالیں ملتی ہیں۔ (ا) ہاتھی دانت پر کھدی ہوئی اُس زمانے کے ہاتھی کی ایک تصویر۔ (ب) گھوڑے کی مورت اور (ج) بھڑی پر بنائی ہوئی ٹٹو کی شکل۔ ان ہی ابتدائی شکلوں کو ہم فن بُت تراشی کا قدیم نمونہ کہہ سکتے ہیں۔ جیوں جیوں انسانی تہذیب کی ترویج ہوتی گئی تیوں تیوں ہاتھی دانت۔ بھڑی۔ تانبے اور کانسنے وغیرہ کی بنی ہوئی مورتیاں بھی نظر آنے لگیں جن قوموں کی تہذیبی ترقی دیگر قوموں کی بہ نسبت کم تھی وہ قومیں انسان کی شکل ظاہر کرنے والی تانبے کی پٹی ہوئی موٹی چادر کی شکلیں بناتی تھیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاید یہ شکلیں پوجا کے لئے بنائی جاتی ہوں گی۔

جیسا کہ شروع ہی میں کہا جا چکا ہے بُت تراشی سے انسان کے دو خاص مقصد رہے ہیں۔ اول تو ماضی کی حفاظت دوسرے عدم کو وجود میں لانا یعنی غیر مجسم کو مجسم بنانا۔ اگر ہم دنیا کے ہر زمانے کی بُت تراشی پر غور کریں تو ہمیں یہ صاف معلوم ہو جائے گا کہ اُن کی ساخت کی تہ میں یہی دو مقصد خاص طور سے کام کرتے رہے ہیں۔ ہم نے اوپر جن مورتیوں کی طرف اشارہ کیا ہے اُن میں بھی اِن ہی دو مقاصد کا اِتم پایا جاتا ہے۔ ہاتھی، گھوڑے اور ٹٹو وغیرہ کی مورتیاں بنا کر انسان نے اپنے ماضی کی حفاظت کے جذبے کو اُسودہ کیا ہے اور تانبے، کانسے وغیرہ کی بنی ہوئی انسانی شکل ظاہر کرنے والی مورتیوں کے ذریعے اُس نے اپنی دوسری فطرت یعنی غیر مجسم کو مجسم بنانے کی فطرت ظاہر کی ہے۔ فن بُت تراشی میں تاریخی مورتیوں کو ہم اول درجہ کے تخت میں اور مذہبی و فنی مورتیوں کو دوسرے درجہ کے تخت میں لے سکتے ہیں۔ ہندوستان کی مورتیاں زیادہ تر دوسرے ہی مقصد کو پیش نظر رکھ کر بنائی گئی ہیں۔ اُن میں دنیاوی شکلوں کی جھلک نہیں دکھائی بلکہ فن کاروں نے اپنے دیوتاؤں کی خوبصورت شکلوں ہی کو خاص طور سے ظاہر کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہندوستان کے باشندے زیادہ تر مورتیوں کو پوجنے والے ہی تھے اور ہیں۔ چنانچہ اسی وجہ سے انھوں نے مورتیوں میں بھی دنیاوی حسن کی جھلک نہیں دکھائی بلکہ فردوسی حسن کا خاص مظاہرہ کیا ہے۔ یہ بات آئندہ کی مثالوں سے بخوبی واضح ہو جائے گی۔

موجودہ زمانے میں موہن جو دڑو اور ہڑپا میں جو کھدائی ہوئی ہے وہ ہندوستانی تاریخ کے لحاظ سے نہایت اہم ہے۔ ہندوستان کے فن بُت تراشی کے سلسلے میں یہی اُن کے کافی مدد ملی ہے۔ اُس

سے ہیں یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانے کے لوگ مٹی - پتھر اور  
 تانبے کی مورتیاں بنانا جانتے تھے۔ ان مورتیوں پر کچھ ٹکڑے بھی ملے ہیں  
 جن پر ہیل - ہاتھی - باگ - گینڈے اور پیل کے پتوں کی مختلف قسم کی شکلیں  
 ملتی ہیں۔ (تصویر نمبر ۲)۔ ان مورتیوں میں دو مورتیاں تو خصوصیت سے قابل  
 ذکر ہیں۔ اول تو بداسن لگائے ایک سادھک کی مورت ہے جو بدھ کی مورت  
 سے کچھ کچھ ملتی جلتی ہے۔ دوسرا ایک ایسا مورتی کا حصہ ہے جس کی آنکھ  
 ناک کے اگلے حصے پر لگی ہوئی ہے۔ ان مورتیوں کو دیکھنے سے یہ صاف  
 ظاہر ہوتا ہے کہ اُس زمانے کے باشندوں کو یوگ سادھن کا بھی علم  
 تھا۔ اس سے یہ بھی اندازہ کیا جاتا ہے کہ زمانہ ویدک میں بھی آریہ مذہب  
 میں جو یوگ سادھن کے عنصر ملتے ہیں وہ بھی ان ہی قوموں سے آئے ہوں گے۔  
 زمانہ ویدک - زمانہ ویدک میں آریہ مختلف دیوی دیوتاؤں کی پرستش  
 کیا کرتے تھے۔ اس پرستش کے دو ہی خاص سبب ہو سکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ آریہ  
 ان دیوی دیوتاؤں کو قدرت کی مختلف طاقتوں کی مجسم شکل سمجھتے تھے یا دوسرے  
 نیر لوجا کے جذبے سے متاثر ہو کر اُن کی پرستش کیا کرتے تھے۔ ان میں  
 خاص خاص دیوتا یہ ہیں۔ اگنی - اندر - سوتیا - متر - ودن - وشنو - در اور کم  
 وغیرہ۔ اب سوال یہ ہے کہ ان دیوتاؤں کی مورتیاں اُس زمانے میں بنی تھیں  
 یا نہیں۔ اس بارے میں ڈاکٹر کمار سوامی کی رائے تو یہ ہے کہ ان کی مورتیاں  
 اُس زمانے میں نہیں تھیں۔ لیکن ویدوں میں ہیں کچھ ایسے بیانات ملتے ہیں  
 جن سے مورتیوں کا اُس زمانے میں بننا ہی زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ اس  
 کے بعد عالم میکڈنل نے بھی اسی رائے سے اتفاق کیا ہے۔ ایک دوسرے  
 ہندوستانی عالم نے بھی ویدک کے دلائل سے اُس زمانے میں مورتیوں کا بننا



ثابت کر دیا ہے۔ رگ وید میں ہیں ایک جگہ پر ایسا لکھا ہوا ملتا ہے۔ ”کون میرے اندر کو مول لے گا؟“ جس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس منتر بنانے والے نے پرتش کے لئے اندر کی مورتی ضرور بنائی ہوگی جس کی وہ پوجا بھی کرتا ہوگا۔ دیوتاؤں کی مورتیوں کے علاوہ کچھ دیوتاؤں کی مورتیاں بھی ہیں۔ جیسے اڑتیت۔ پرتھوی۔ شری اور امبیکا وغیرہ کی مورتیاں۔ لیکن ان سب ہی مورتیوں میں ابھی تک ایسی کوئی مورتی نہیں ملی ہے جسے ہم بلاشبہ اُسی زمانے کی کہہ سکیں۔ بہت ممکن ہے کہ کچھ مقامات پر مناسب گہرائی تک ٹھڈائی ہونے پر یہ مل جائیں۔

شیشوناک اور سندکال۔ زمانہ ویدک کے بعد اب ہم ایک ایسے زمانے میں قدم رکھتے ہیں جہاں سے ہمیں ہندوستان کی سلسلہ وار تاریخ ملتی ہے۔ اس زمانے کا نام شیشوناک اور سندکال ہے۔ اس میں ہمیں قدیم مورتیاں ملتی ہیں جو شیشوناک نسل کے کئی راجاؤں کی ہیں۔ ان میں سب سے قدیم اُجات شتر کی مورت ہے جو مہاتما بدم کا ہمعصر تھا اور ۵۵۲ ق۔ م تحت نشین ہوا تھا۔ یہ مورتی تھرا کے پرکھم نامی گھاٹوں میں ملی تھی اور اس وقت تھرا کے عجائب خانے میں محفوظ ہے۔ اُجات شتر ۵۲۵ ق۔ م میں انتقال کر گیا تھا۔ لہذا یہ مورتی اُسی سال کی یا اس سے ایک آدھ سال ادھر کی ہونی چاہئے۔ اس کے علاوہ دو اور مورتیاں بھی ہیں جو پٹنہ کے قریب ملی تھیں اور اس وقت کلکتہ کے عجائب خانے میں موجود ہیں۔ یہ اُجات شتر کے باپ اجودیا اور اُس کے بیٹے نندور دھن کی ہیں۔ ان تینوں مورتیوں کے طرز ایک ہی ہیں۔ ان میں کافی اصلیت موجود ہے۔ چنانچہ ان میں ماضی کی حفاظت کی قدیم انسانی فطرت واضح طور سے ظاہر ہوتی ہے۔ اسی طرز سے تعلق رکھنے والی اُس زمانے کی تین اور مورتیاں بھی ملی ہیں جن میں دو عورتوں کی اور ایک مرد کی ہے۔ یہ سب ہی مورتیاں عمام

انسانی قد سے زیادہ اونچی ہیں۔ کچھ عالموں کا خیال ہے کہ یہ مورتیاں یکیشوں کی ہیں۔ لیکن اس رائے کی تصدیق کے لئے کافی ثبوت نہیں ملتے۔ یہ قطعی انسانی مورتیاں ہیں۔ نندور دھن کلنگ کو فتح کر کے وہاں سے بہت سی جین مورتیاں بھی لے آیا تھا جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ پانچویں صدی میں جین مورتیاں بنائی جاتی تھیں۔

عہد مور یہ۔ نند خاندان کے بعد ہندوستان میں چند گپت نے چانکیہ کی مدد سے سلطنت مور یہ قائم کی۔ اشوک اس خاندان کا سب سے زیادہ با اثر راجہ ہوا ہے۔ اُس کے زمانے میں ہندوستانی فنون بہت اعلیٰ درجہ پر پہنچ گئے تھے۔ یہ بات اس زمانے کے پتھر کے ستون دیکھ کر ثابت ہو جاتی ہے۔ ان پتھروں کے ستونوں میں بہت اعلیٰ درجہ کی صناعتی پائی جاتی ہے۔ لہذا یہ پتھر کے ستون ہی اُس زمانے کے فن بُت تراشی کے نمونے مانے جاتے ہیں۔ یہ نہ صرف ہندوستان بلکہ دنیا بھر کی ترقی یافتہ بُت تراشی میں اپنی ایک خاص نیت رکھتے ہیں۔ اب تک ایسے تقریباً سترہ پتھر کے ستونوں کا پتہ لگا ہے۔ ان میں سے بیشتر ممالک متحدہ اور بہار ہی میں پائے جاتے ہیں۔

اب ہم ان پتھر کے ستونوں کے طریقہ تعلیم پر غور کریں گے۔ یہ سب ہی ستون چار کے پتھر کے ہیں اور صرف دو حصوں میں بنے ہیں۔ ان دونوں حصوں پر ایسی پالش کی گئی ہے کہ دیکھنے والوں کی اُن پر نگاہ نہیں ٹھہرتی۔ یہ پالش ہندوستان کی فن بُت تراشی کی ایک نرالی خصوصیت ہے۔ ان ستونوں کے لاٹ گول اور نیچے سے اوپر تک چڑھاؤ اتار ہیں۔ ان لاٹھوں کے اوپر کے ”پور گئے“ اشوک اور اُس سے قبل کی بُت تراشی کے بہت ہی عمدہ نمونے ہیں۔ ان میں سارا ناٹھ کا ”پور گما“ بہترین ہے۔ اس کے سرے پر جو چار شیر بٹھائے گئے ہیں وہ بالکل زندہ معلوم ہوتے ہیں اُن

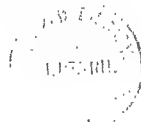
کی شکلیں نہایت ہی خوبصورت اور قابل دید ہیں۔ اُس میں تخیل اور حقیقت کا بڑا حسین امتزاج ہے۔ بُت تراش محض تخیل کے پردوں پر بیٹھ کر ہی بلند پروازی نہیں کر رہا ہے بلکہ اُس کا تعلق اس دنیا ہی سے ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا اُس نے اپنا تمام فن ان ہی صورتوں کے بنانے میں صرف کر دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اُس جیسے نقاد کو بھی یہ تسلیم کرنا پڑا کہ یہ شکلیں دنیا کی حیوانی شکلوں میں بہترین ہیں۔ (لٹویئر نمبر ۲۱)۔ مذکورہ بالا صورتوں کے علاوہ مور یہ کے زمانے کی کچھ اور بھی صورتیاں ملی ہیں۔ پاٹلی پتر کے قریب دیدار گنج میں چامر گرہتی کی پالش دار صورت فن بُت تراشی کا نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ (لٹویئر نمبر ۲۲) پاٹلی پتر میں ہی ابھی کچھ جین کے ایک قسم کے دیوتاؤں کی صورتیاں ملی ہیں جو اشوک کے پوتے سمپریتی کے عہد حکومت کی بنی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ ان صورتوں پر بھی پالش ہے ان سب میں اہم اعلیٰ درجہ کا فن نظر آتا ہے۔

اب ہم مور یہ کے زمانہ کے فن بُت تراشی کی چند خصوصیات پر غور کریں گے بیشو ناگ صورتیاں اشوک کے زمانے کے ستون چامر گرہتی کی صورتی اور سمپریتی کے زمانہ کی جین صورتیاں سبھی چنار کے پتھر کی بنی ہوئی ہیں۔ اس لئے ممکن ہے کہ فن سنگ تراشی کی توسیع چنار ہی سے ہوئی ہو۔ جن اشوک کے زمانے کے ستونوں کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے ان میں غالباً کچھ اشوک کے قبل کی بھی ہیں۔ اشوک کے ستونوں کے ”پرگھوں“ اُس کی سب ہی جلسہ گاہ کے ”چھینچھن“ اور عہد مور یہ سے لے کر گشتان کے زمانہ تک کی عمارتوں اور صورتوں پر آنے والے چند ”ڈیزائنوں“ کے بارے میں کچھ عالموں کا یہ خیال ہے کہ وہ ایرانی فن سے لئے گئے ہیں۔ لیکن اس قول کی تصدیق کے لئے ابھی تک کافی ثبوت نہیں ملتے مور یہ کے زمانے تک ہندوستانی فن بُت تراشی میں کافی ترقی ہو چکی تھی۔ اشوک

کے زمانہ کی مورتیوں میں ہمیں فن کاروں کی اعلیٰ قابلیت کا ثبوت ملتا ہے۔ یہ مورتیاں اتنی خوبصورتی سے بنی ہیں کہ ان میں کھترا پن اور موٹاپا تو برائے نام بھی نہیں ملتا۔ ہر طرف یاریکی اور یکسانیت نظر آتی ہے۔

شنشنگ کا زمانہ۔ موریہ خاندان میں سمیرتی کے بعد جو حکمران ہوئے تھے وہ انتظام حکومت میں ہوشیار نہ تھے اور اشوک کے زمانے کی طرح ترقی اور امن اب ملک میں نہیں رہ گیا تھا۔ انجام کار آخری موریہ حکمران برہدرتھ کے زمانے ہی میں فوج نے بغاوت کر دی تھی۔ سپہ سالار پشیہ متر نے اس موقع سے معقول فائدہ اٹھایا اور برہدرتھ کو مار کر پورے ممالک متوسط پر اپنا قبضہ کر لیا۔ اُسی کا خاندان شنشنگ خاندان کہلایا۔ اس زمانہ میں فنِ تراشی کے لحاظ سے ساہجی اور بھگرت کا خاص درجہ ہے۔ چنانچہ یہاں پر اختصار کے ساتھ ان کا بالترتیب ذکر کیا جاتا ہے۔

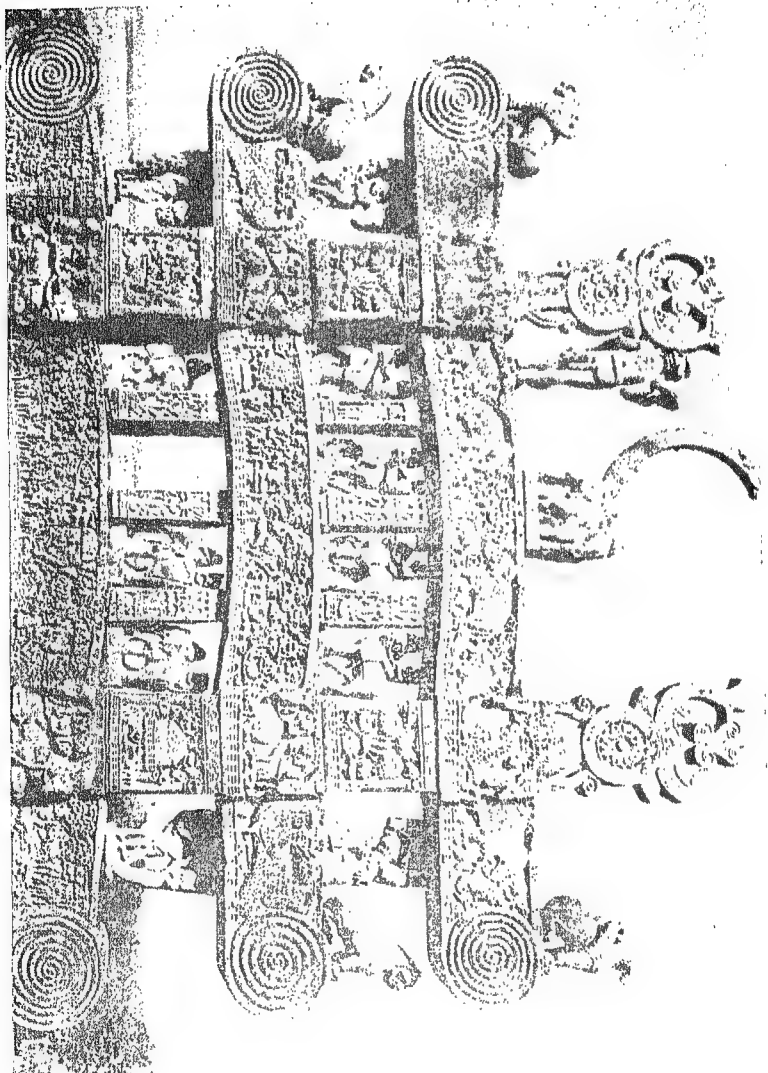
ساہجی۔ ساہجی میں اشوک کے زمانہ کا بنا ہوا ایک بڑا اسٹوپ ہے۔ اُس کے چاروں پھاٹک بنے ہوئے ہیں اور پیکر (طواف) کرنے کے لئے ”دوہری وید کا“ بھی بنی ہوئی ہے۔ یہ پھاٹک اور وید کا ہی شنشنگ کے زمانے کے فنِ تراشی کے خاص نمونے ہیں۔ پورے پھاٹک کی بلندی چونتیس فیٹ ہے اور ان میں جوستون ہیں وہ چودہ چودہ فیٹ اونچے ہیں۔ پھاٹکوں پر بُردھ کی زندگی سے تعلق رکھنے والی متعدد خوبصورت اور جاندار تصویریں بنائی گئی ہیں۔ ان پر کہیں کہیں شیر، ہاتھی، بھینسا، ہرن، سانپ وغیرہ کی جیتی جاگتی تصویریں بنی ہوئی ہیں جو ایسی معلوم ہوتی ہیں گویا وہ بودھ وکش کا احترام کر رہی ہیں۔ (تصویر نمبر ۲۳) کہیں بُردھ کے پہلے جنم کے اُس زمانے کا نقشہ کھینچا گیا ہے جب وہ چھ دانت والے ہاتھی تھے اور اپنی ہتھینوں کے ساتھ



کمل سرور میں خوش فعلیاں کر رہے تھے کہیں کہیں اُن پرانیوں کے آشرم کے منظر دکھائے گئے ہیں۔ ان سب مناظر کو اس طرح تراش کر نقش کیا گیا ہے کہ انھیں مورتیوں کے بجائے پتھر پر ابھری ہوئی تصویریں کہنا ہی زیادہ موزوں ہوگا۔ یہاں پر ایک بات خصوصیت کے ساتھ قابلِ توجہ ہے اور وہ یہ کہ اُن پھانگوں پر کہیں بھی ہمیں بُدھ کی مورت نہیں ملتی۔ اُن کا مقام ایک سواستک کمل یا چرن کے اشارہ ہی سے ظاہر کیا گیا ہے۔ بھرت اور امراوتی کے اسٹوپوں میں بھی اتنی ہی بات ملتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ کبھی ٹپے آدمیوں کی طرح بُدھ بھی نہیں چاہتے تھے کہ اُن کی مورتی بنائی جائے۔ اس لئے انھوں نے اپنے شاگردوں کو ایسا کرنے سے روک دیا تھا۔

بھرت۔ یہاں تک تو سانچی کے فن بُت تراشی کا تذکرہ ہوا۔ اب ہم بھرت کے فن بُت تراشی پر غور کریں گے۔ فن بُت تراشی کے لحاظ سے یہ درجہ بھی بہت ہی اہم ہے۔ سانچی کے بعد اسی کا نام آتا ہے۔ ۸۷۳ء میں جنرل کیننگھم کو یہاں پر ایک بڑا بوجھ اسٹوپ ملا تھا جس کے چاروں طرف پتھر کی باڑھ تھی اور وہ پتھر کی باڑھ مورتیوں سے مزین تھی

بھرت کی مورتیوں میں ہیں مختلف موضوعات کی آمیزش ملتی ہے تقریباً ہم مورتیاں تو بُدھ جانکوں سے تعلق رکھنے والی ہیں اور تقریباً چھ مورتیوں میں بُدھ کی زندگی سے تعلق رکھنے والے تواریخی منظر کیندہ ہیں۔ ان مناظر میں دو منظر خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ ایک تو بُدھ کی زیارت کو جاتے ہوئے راجہ پر سین جت والی کو نسل کے رتھ کا منظر اور دوسرے اُسی غرض سے ہاتھی پر جاتے ہوئے راجہ اجات شتر والی گدھ کا منظر۔ ان کے علاوہ کیش کیشیوں کی جانوروں کی اور مختلف قسم کے درختوں کی بھی متعدد مورتیاں ملی ہیں۔ یہ مورتیاں بالکل جدیدی جاگتی معلوم ہوتی ہیں اور قدرتی پن تو ان میں بڑی خوبصورتی سے آگیا ہے۔ (تصویر نمبر ۲۴ و ۲۵)۔



تصویر شماره ۱۳





تصویر نمبر ۲۵

اُن کی خوبصورتی اور اصلیت  
بھی خصوصیت کے ساتھ قابل  
ذکر ہے۔ عملی زندگی کی بعض  
مغفید چیزوں کی بھی مورتیاں  
کافی تعداد میں موجود ہیں۔  
بعض جاتا تک مناظر تو اس  
طرز کے بنائے گئے ہیں کہ  
انھیں دیکھ کر کوئی بھی شخص  
اپنی ہنسی ضبط نہیں کر سکتا۔  
خصوصاً وہ مناظر جن میں  
بندروں کے تماشے دکھائے  
گئے ہیں۔ مثلاً ایک منظر  
ایسا ہے جس میں بندروں  
کا ایک مجمع باجہ بجاتا ہوا ایک  
ہاتھی کو لئے جا رہا ہے۔

دوسرے مقام پر ایک  
شخص کا دانت ایک بڑے



تصویر نمبر ۲۴

بھاری زنبورے سے اُکھٹا جا رہا ہے۔ جس کو ایک ہاتھی کھینچ رہا ہے۔  
ان سب مورتیوں میں ہمیں سائنجی کے فن بُت تراشی کی بہت کچھ جھلک نظر  
آتی ہے۔ ایک بات جو سائنجی اور بھرہت کے مناظر میں یکساں طور سے پائی جاتی  
ہے وہ بڑھ کی مورتی کی کمی ہے۔ دوسرے بھرہت کی مورتیاں بھی چپٹے ڈول



کی ہیں۔ انھیں بھی ساپنجی کی مورتیوں کی طرح پتھر پر تراشی اور اُبھری ہوئی تصویر  
 کمنا زیادہ موزوں ہوگا۔ لیکن جہاں ان میں ایک طرف اتنی یکسانیت ہے وہاں  
 کچھ ذاتی خصوصیات بھی ہیں۔ ساپنجی کے فن بُت تراشی کی خصوصیات بیان کی جا چکی  
 ہیں۔ اب یہاں صرف بھرپُرت کے فن بُت تراشی کی خصوصیات کا ہی ذکر کیا جائے گا۔  
 ان مورتیوں کے فن میں عام فن کا اختلاط کافی پیمانے میں پایا جاتا ہے۔ اُن میں  
 اشوک کے زمانے کی لاٹوں اور ساپنجی کے پھانگوں جیسا صاف ستھرا پن نہیں ہے۔  
 بھرپُرت کا عام فن شنگ کے زمانے کی قریب قریب سب ہی مورتیوں میں موجود  
 ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اُس وقت ملک میں بودھ مذہب کا اثر ہر جگہ پھیل رہا تھا۔  
 اس لئے یہ ضروری تھا کہ بودھ مذہب کے اصولوں کے جذبات کا اظہار عام  
 فن ہی کے ذریعے ہو۔ اگر طرز کے لحاظ سے ہم شنگ کے زمانے کی مورتیوں  
 پر غور کریں تو ہم انھیں دو حصوں میں منقسم کر سکتے ہیں:۔ ایک تو عام مور یہ و  
 شنگ اور دوسرا شنگ کے زمانہ کا عام فن۔ پہلے حصے کے مخصوص نمونے ساپنجی  
 کے پھانگ ہیں جن کے طرز اشوک کے زمانے کے طرز سے بہت ملتے جلتے  
 ہیں (تصویر نمبر ۲۳) اور دوسرے حصے کے تحت میں بھرپُرت کی مورتیاں  
 آتی ہیں۔

ساپنجی اور بھرپُرت کے علاوہ دیگر مقامات میں بھی اُس زمانے کی بنی ہوئی  
 مورتیاں ملتی ہیں۔ اڈلیہ کے اودے گری اور کھنڈ گری میں کئی غا۔ ہیں جن میں  
 ایک رانی گُھیا بھی ہے جس کے دروازے پر مورتیوں کی ایک لمبی قطار ہے۔  
 اُس کے فن بُت تراشی میں اُس کی ایک ذاتی خصوصیت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ  
 یہ پتھر کی مورت نہیں بلکہ ایک ہی ساکتہ تصویر اور لکڑی پر کی ہوئی نقاشی  
 ہے۔

اس زمانے کی بنی ہوئی مٹی کی مورتیاں بھی ہندوستان کے مختلف مقامات میں پائی جاتی ہیں۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے۔ شنگ کے زمانے کی مورتیاں چھپے ڈول کی ہوتی تھیں۔ یہی خصوصیت ان مٹی کی مورتیوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ ان مورتیوں کا مفصل حال بیان کرنا اس مختصر مضمون میں ناممکن ہے۔

کشان سالیواہن کا زمانہ۔ شنگ خاندان کے بعد ہندوستان میں کشان سالیواہن کا زمانہ شروع ہوتا ہے۔ اس زمانے میں ملک عروج پر تھا اور فن کی پورے طور سے ترقی ہوئی تھی۔ فن بُت تراشی کے لحاظ سے بھی یہ زمانہ بہت اہم ہے۔ اس زمانے میں گاندھار اور اُس کے قریبی علاقوں میں فن بُت تراشی کے ایک نئے طرز نے ترقی کی۔ جس کا موضوع تو بالکل بودھ ہے اور طرز یونانی معلوم ہوتا ہے۔ اس طرز کی متعدد مورتیاں مل چکی ہیں۔ لیکن اُن پر کوئی ایسی تحریر نہیں ہے جو اُن کے بننے کا زمانہ بتانے میں معاون ہو سکے۔ لیکن دیگر مورتیوں سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مورتیاں ۵۰ سال قبل مسیح سے لے کر ۳۰۰ سال تک کی ہیں۔ ان مورتیوں میں گوتم بُدھ کی مورتیوں کی بہتایت ہے جو ہمیں اُن سے پہلے کی مورتیوں میں نہیں ملتی۔ ان مورتیوں کے بارے میں قابلِ غور سوالات یہ ہیں:۔ (۱) یہ طرز کیسے وجود میں آیا؟ (۲) کہاں تک یہ طرز ہندوستانی فن بُت تراشی سے متاثر ہے؟ (۳) بُدھ مورتی کا خیال اس نے کیا باہندوستان سے لیا؟ اور (۴) اُس زمانے اور بعد کی ہندوستانی فن بُت تراشی پر اس کا کیا اثر پڑا؟

یہ مسائل بہت زیادہ بحث طلب ہیں۔ ان پر دو جماعتوں نے مختلف نقطہ نظر سے اظہار خیال کیا ہے۔ ان میں سے ایک جماعت کا خیال ہے کہ ہندوستان فن بُت تراشی کا اس پر کوئی اثر نہیں پڑا۔ بُدھ کی مورتی کا خیال پہلے اسی فن

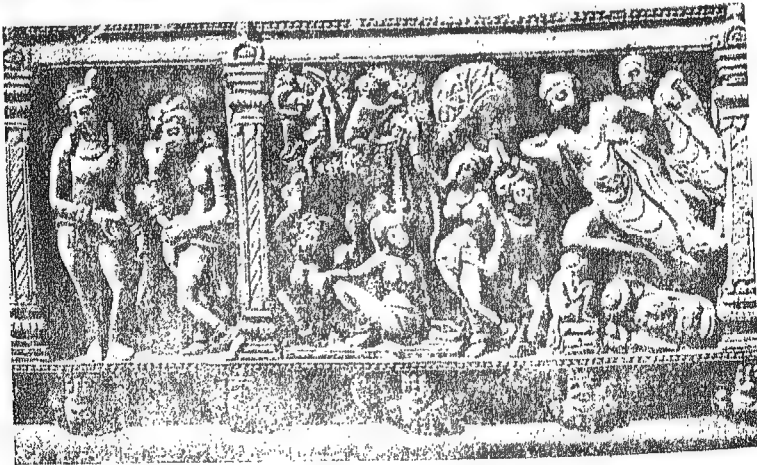
بُت تراشی نے کیا ہے اور اجد کے ہندوستانی فن بُت تراشی پر اس کا گہرا اور مستقل اثر پڑا۔ دوسری جماعت بڑی شدید سے ان سب باتوں کی مخالفت کرتی ہے۔ پہلی جماعت کے خاص نمائندے فٹن، ولسنٹ، اسمتھ اور سر جان مارشل ہیں اور دوسری جماعت کے خاص نمائندے ہیول جیسوال اور ڈاکٹر کمار سوامی ہیں۔ ان دونوں جماعتوں نے اپنے اپنے حق میں کافی دلائل پیش کئے ہیں۔ جن کا جگہ کی قلت کی وجہ سے یہاں ذکر نہیں کیا جاسکتا۔

اسی زمانے میں متھرا میں بھی اس فن کی بڑی ترقی ہوئی۔ شنگ کے زمانے میں بھرہت کا مذکورہ بالا عام طرز اور ساجی کا ترقی یافتہ طرز دونوں ہی رائج تھے۔ مگر اس زمانے میں دونوں ہی طرز اگر ایک ہو گئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اُس زمانے میں دونوں کی آمیزش سے طرز کی ایک مشترکہ شکل سامنے آجاتی ہے۔ مثلاً متھرا کے مورتیوں کے ڈول پیٹے نہیں ہیں۔ لیکن بھرہت کی آرکشیں اُن میں قریب قریب جیوں کی تیوں پائی جاتی ہیں۔ اس زمانے کی متعدد مورتیاں متھرا میں ملی ہیں۔ یہ سب سفید چٹائی کے روپ دار پتھر کی بنی ہوئی ہیں۔ اس زمانے کی مورتیوں میں ہمیں گوتم بُدھ کے پد ماسن لگائے کھڑے ہوئے بُت بھی ملتے ہیں۔ ان پر گاندھار طرز کا مطلق اثر نہیں پڑا۔ ان میں گاندھار طرز کی سی اصلیت نہیں نظر آتی۔ ایک بات اور قابل غور ہے۔ اس زمانے کی بُدھ کی کھڑی مورتیاں جو متھرا میں ملی ہیں وہ شیشوناک اور جین مورتیوں کے طرز سے نمایاں طور سے متاثرہ معلوم ہوتی ہیں۔ اگر متھرا کے صنّاع گاندھار طرز سے متاثر ہوئے تو مندرجہ بالا سب سے ہرگز نہ پاسے جاتے۔ متھرا میں کشان راجاؤں کی جو مورتیاں ملی ہیں اُن کا گاندھار طرز سے کوئی بھی تعلق نہیں ہے۔ اگر متھرا کے صنّاع بُت تراشی میں اپنی ایک ذاتی خصوصیت نہ رکھتے ہوئے یا اگر گاندھار طرز ہی اس زمانے

کا ایک خاص طرز ہوتا تو یہ سٹے شدہ امر ہے کہ کشان راجاؤں کی یہ مورتیاں بھی گاندھارا طرز ہی کی بنی ہوئیں۔

اس زمانے کے مہتر کے فنِ تراشی کے طرز پر بنی ہوئی مورتیاں اتنی زیادہ تعداد میں ہیں کہ اُن سب کا ذکر کرنا یہاں پر ناموزوں ہوگا۔ لہذا ہم یہاں صرف ایک سنتونی مورت کا نمونہ دے کر مطمئن کریں گے۔ یہ سنتونی مورت لال جیتی دار پتھر کی بنی ہوئی ہے۔ جس میں سامنے کے حصہ میں ایک عورت کھڑی ہوئی ہے۔ اس عورت کی پوری تصویر بڑی عمدگی سے کھینچی گئی ہے۔ مورت کے ٹھیک پیچھے ایک حکمبانتا ہوا ہے جس کے اوپر ”پرگت“ میں پانچ والی چار سنگھناریاں بنی ہوئی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ مورت کسی محل یا باغ کو سجانے کے لئے بنائی گئی ہے۔

ایک طرف جہاں شمالی ہند میں گاندھارا اور مہتر طرز کی زیادتی تھی وہاں دوسری طرف جنوبی ہند میں اُسی زمانے میں ایک آدھ ایسی مثالیں ملتی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہاں کے صناعوں نے فنِ سنگ تراشی کو کافی ترقی دی تھی۔ مدراس کے



گنطور ضلع کے امر اوتی نامی قصبہ میں تقریباً ۲۰۰ سال قبل مسیح ایک عظیم الشان بودھ ٹھوپ بتایا گیا تھا۔ اس میں متعدد مورتیاں اور آرائشی چیزیں بنی ہوئی ہیں۔ یہاں کافن جذبہ عقیدت سے لبریز ہے۔ کہیں کہیں مزاحیہ مناظر بھی ہیں۔ یہاں کچھ بُدھ کی مورتیاں بھی ہیں جن میں سنجیدگی اور افسردگی پائی جاتی ہے۔ ان مورتیوں کی بلندی ۶ فٹ سے بھی زیادہ بلند ہے۔ اسی ضلع میں ہی ناگا بھن گونڈا نامی ایک مقام ہے۔ جہاں حال ہی میں ایک اسٹوپ کے کچھ آثار ملے ہیں۔ ان کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہاں کافن بُت تراشی امر اوتی کے فن بُت تراشی کی طرح عمدہ نہیں کہنا جاسکتا۔ (تصویر نمبر ۲۶)۔

**زمانہ گپت**۔ اب ہم گپت کے زمانہ کی طرف آتے ہیں۔ یہ زمانہ ہندوستان کی تاریخ کا سنہرا زمانہ کہلاتا ہے۔ اس زمانے میں ملک ہر لحاظ سے بام ترقی پر پہنچا ہوا تھا۔ اس زمانے میں اور فنون نے بھی مکمل طور پر ترقی کی تھی۔ فن بُت تراشی نے بھی کافی ترقی کی تھی۔ بُت تراشِ حُسن کی باریکیوں سے خوب واقف تھے۔ اس کا اظہار بھی اُنھوں نے اپنی مورتیوں میں بخوبی کیا ہے۔ اُن کے فن میں جذبات اور روحانیت کا حسین امتزاج ہے اور خوبصورتی و دلکشی کی بے نظیر آمیزش ہے۔ اُنھوں نے اپنے فن کو مزین کیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی خیال رکھا ہے کہ کہیں وہ تزنین فن کے حقیقی حُسن پر نہ چھا جائے۔ لہذا آرائشوں کا اتنا ہی استعمال کیا ہے جو مورتی کے حُسن کو حقیقی بنانے میں خاص طور سے معاون ہوں۔ اُنھوں نے آرائشوں ہی کو سب کچھ مان کر مورتی کے حقیقی حُسن کو نظر انداز نہیں کیا۔

جہاں تک تحقیق ہوئی ہے ابھی تک زمانہ گپت کا کوئی ایسا مندر نہیں ملا ہے جس میں اعلیٰ درجہ کا فن موجود ہو یا جسے ہم اُس زمانہ کا بہترین نمونہ مان لیں۔ اس



تصویر نمبر ۲۸



تصویر نمبر ۲۷





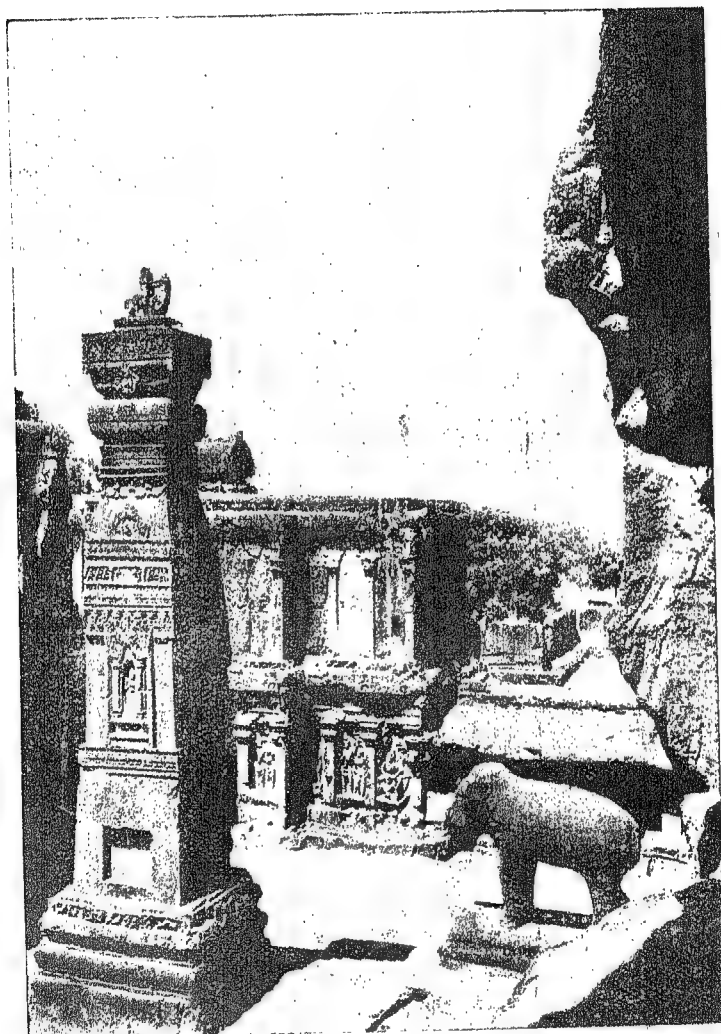
زمانہ میں بُدھ کی کئی مورتیاں ملتی ہیں جن میں یہ خاص ہیں:- (۱) سارناٹھ کی بُدھ کی مورتی۔ اس میں بُدھ کو پداسن پر بیٹھا ہوا دکھایا گیا ہے۔ مورتی کو دیکھنے سے ہی بُدھ کی سنجیدگی، غیر معمولی سکون اور اُن کی نزاکت صاف طور سے ظاہر ہوتی ہے۔ اگرچہ اُن کے ہر عضو سے نزاکت ٹپکی پڑتی ہے تاہم اُس میں دنیا داری ذرہ برابر بھی نہیں چھونے پائی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۷)۔ (۲) ممٹھرا کی بُدھ کی کھڑی مورتی۔ اس مورتی کا چہرہ متین، افسردہ اور روحانی جذبات سے پر نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی چہرے پر ایک ہلکا سا تبسم بھی ہے۔ گوتم بُدھ ایک نہ جھلکانے والے چراغ کی طرح استقلال کے ساتھ کھڑے ہوئے ہیں۔ (تصویر نمبر ۲۸)۔ (۳) تانے کی بُدھ کی کھڑی مورتی۔ یہ مورتی ضلع بھاکپور کے سلطان گنج میں ملی ہے اور اس وقت برمنگھم میوزیم میں محفوظ ہے۔ اس مورتی کے چہرے پر بھی غیر معمولی متانت اور نور برستا ہے۔ یہ تینوں مورتیاں درحقیقت بُدھ کی بہترین مورتیاں کہی جاسکتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا فن کاروں نے اپنے جذبہ عقیدت کا ان مورتیوں کے ذریعہ مکمل طور پر اظہار کیا ہے۔ ان عقیدت مند فن کاروں نے ان میں اپنے دیوتا بھگوان بُدھ کا درشن کر کے کہ یہی نوع انسان کو بہت فائدہ پہنچایا ہے۔

بُدھ کی مورتیوں کے علاوہ اس زمانہ میں برہمن مذہب کی بھی مورتیاں ملتی ہیں جن میں خاص خاص یہ ہیں۔ (۱) بھگوان باراہ کی مورتی جو بھیلسا کے پاس ملی ہے۔ اس میں بھگوان کے بے نظیر جلال اور طاقت کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ (۲) گوہر دھن دھاری کرشن کی مورتی جو بنارس میں ملی تھی اور جو اس وقت سارناٹھ کے میوزیم میں رکھی ہے۔ اس میں کرشن کی وہ طاقت ظاہر کی گئی ہے جس میں وہ گوہر دھن پر بہت



کو اٹھاتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ (۳) دیوگرٹھ میں ایک گپت مندر کے آثار۔ اس کی بیرونی دیواروں پر بہت سے حسین منظر بنے ہوئے ہیں۔ یہ سبھی مناظر اپنے جذبات، اپنی جاننداری اور دکاشی کے بے نظیر امتزاج سے دیکھنے والوں کے دل کو خوش کر دیتے ہیں۔ (۴) سورج کی مورتی۔ یہ مورتی نہایت خوبصورت اور شاندار ہے۔ (۵) کار تکہ کی مورتی جو اس وقت کلابھون کاشی میں محفوظ ہے۔ یہ مورتی زمانہ گپت کی مورتیوں میں اپنا ایک خاص درجہ رکھتی ہے۔ اس میں کار تکہ بھگوان کی سفیدگی، قوت اور جوش کی بہت حسین نقاشی ہوئی ہے بھگوان اپنی سواری مور پر پیٹھے دکھائے گئے ہیں۔ ان مورتیوں کے علاوہ پہاڑ پور (بنگال) میں کرشن لیلہ سے تعلق رکھنے والی متعدد حسین اور جیتی جاگتی مورتیاں ملی ہیں۔ ادھر مغرب میں ریاست بھرت پور میں چار بڑی مورتیاں ملی ہیں۔ ان مورتیوں میں گپت زمانہ کی تمام خوبیاں موجود ہیں۔ اس زمانہ میں مٹی کی بڑی بڑی مورتیاں اور دھچکاک، بھی بنتے تھے جو پتھر کی مورتیوں سے بھی زیادہ خوبصورت اور جاندار ہیں۔ گپت راجاؤں کے طلائی سکہ بھی اس زمانہ کے فنِ تراشی کے نہایت حسین نمونے ہیں۔

**مشرقی عہد وسطیٰ**۔ گپت خاندان کے بعد بہت دنوں تک ملک میں کوئی مستقل حکومت نہیں رہی۔ کہیں کہیں تو طوالت الملوکی کے آثار تک نظر آنے لگے۔ مگر اس زمانہ میں بھی ہمیں بہت سی ایسی مورتیاں ملتی ہیں جو اعلیٰ درجہ کے فنِ تراشی کا نمونہ ہیں۔ اس زمانہ کے فنِ تراشی میں اگرچہ گپت کے زمانہ کی متعدد خصوصیات موجود ہیں۔ تاہم اس میں واقعات کے جو بڑے بڑے مناظر کندہ کئے گئے ہیں۔ وہ اس زمانہ کی ایک خاص خصوصیت کے منظر ہیں۔ ان مناظر میں کافی روانی اور مارت پائی جاتی ہے۔ اسی باعث کچھ عالم اس



تصویر نمبر ۹۲



زمانہ کو ہندوستانی فن بُت تراشی کا بہترین زمانہ سمجھتے ہیں۔ اس زمانہ کے فن بُت تراشی کے تین خاص مرکز ہیں۔

(۱) بیروڈل میں (جسے آج کل ایلورا کہتے ہیں) پہاڑ کاٹ کر بنائے ہوئے مندر۔  
ان کی تعداد پچیس تیس سے بھی زیادہ ہے۔ ان میں نہ صرف برہمن مندر ہیں بلکہ بوجھ اور جین مندر بھی ہیں۔ ان مندروں میں کیلاش نامی برہمن مندر بہترین ہے۔  
اس کی عظمت اور خوبصورتی قابل دید ہے۔ (تصویر نمبر ۲۹)۔

مندر کے ہر ایک حصہ کی تعمیر بے عیب اور فن کارانہ ہے۔ اس کے چاروں طرف ایک وسیع صحن ہے جو قدرت کی کاریگری نہیں بلکہ انسان کے ہاتھوں بنایا گیا ہے۔ اس وسیع اور عظیم الشان صحن کو دیکھ کر دیکھنے والا متحیر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اسی وسیع صحن میں وہ خوبصورت مندر ہے جس میں نہایت ہی خوبصورت دروازے، بھروکے اور ستون بنے



تصویر نمبر ۳۰

ہوئے ہیں۔ ان دروازوں، بھروکوں اور ستونوں کو پہاڑ کاٹ کر اور اُسے کھوکھلا کر کے بنایا گیا ہے۔ اینٹ، چونا وغیرہ جمع کر کے ہم ایک اونچی سے اونچی عمارت بنوانے کا تصور کر سکتے ہیں۔ لیکن پہاڑوں کو کاٹ کر اور اُنھیں کھوکھلا بنا کر بھی ہم اس طرح کی عظیم الشان عمارت تیار کر سکتے ہیں، یہ دراصل

ایک غور طلب مسئلہ ہے۔ مذکورہ ستونوں کے اوپر تین مورتی منڈپ ہیں جن میں بیالیس منظر جن کا تعلق پُران کے قصوں سے ہے منقش ہیں۔ مثلاً نرسنگھ اور ہرنیہ کشپ۔ (تصویر نمبر ۳۰)۔ کیلاش کو اٹھاتے ہوئے راوَن کی منظر کشی کی گئی ہے۔ پاربتی خوفزدہ ہو کر شیوجی کے طاقتور بازوؤں کی پناہ لے رہی ہیں۔ اُن کی سہیلیاں



تصویر نمبر ۳۱

بھاگتی ہوئی دکھائی گئی ہیں۔ لیکن بھگوان شیو نہایت استقلال کے ساتھ بیٹھے ہوئے اپنے قدم سے کیلاش کو دباتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ (تصویر نمبر ۳۱) دیگر مندروں میں بھی مناظر پائے جاتے ہیں جو نہایت فطری حسین اور چاندرا کاریاں ہیں۔ مثلاً نرسنگھ اوتار کا منظر، بھیرو کی مورتی اور اندرو اندرائی کی مورتی۔

(۲) مورتیوں کا دوسرا خاص مرکز الیفینڈا کے غار کے مندر ہیں۔ ان مندروں میں ہمیشہ کی عظیم الشان تریمورتی اور شیو تانڈو کی مورتی جیسی متعدد قسابل ذکر مورتیاں ہیں۔

پہلی مورت کے چہرے پر غیر معمولی سنجیدگی ہے۔ اُس پر بڑا سا جٹا جوٹ ایک خوبصورت تاج کا کام دے رہا ہے۔ اس زمانہ کی مورتیوں میں ہمیں ایک بات ملتی ہے۔ وہ یہ کہ ان میں نیچے کا ہونٹ ایسا بنایا گیا ہے کہ وہ موٹا اور نکلا ہوا نظر آتا ہے۔ (تصویر نمبر ۳۲)۔ ہمیشہ کی عظیم الشان مورت میں بھی یہی بات پائی جاتی

ہے۔ دوسری صورت جس شکل میں آج کل ملی ہے وہ اُس کی شکستہ صورت ہے۔



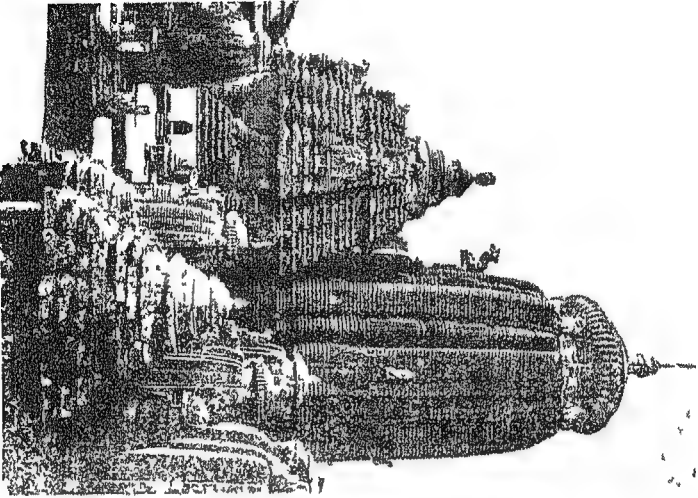
تصویر نمبر ۳۲

لیکن اتنا ہوتے ہوئے بھی وہ جذبات میں ڈوبے ہوئے رقاص کی بہترین تصویر ہے۔ یہاں کی لوگ راج شیو کی مورتی بھی نہایت سنجیدہ اور خوشنما ہے۔ ان کے علاوہ شیوا اور پاربتی کی شادی کا جو منظر منقش کیا گیا ہے وہ تو بیروں یعنی ایلوراسے بھی زیادہ خوبصورت بن گیا ہے۔ اس منظر میں دو باتیں دکھائی گئی ہیں۔ ایک تو پاربتی کا اپنے کو سپرد کرنے کا جذبہ، دوسرے ہمدیو جی کا انھیں محبت کے ساتھ قبول

کرنے کا جذبہ۔ ان دونوں جذبات کو ثبت سازنے بڑی کامیابی کے ساتھ ظاہر کیا ہے۔  
 (۳) تیسرا خاص مرکز کابجی کے سامنے ساحل سمندر پر واقع مائل پورم کے  
 عظیم الشان مندر ہیں جنہیں رتھ کہتے ہیں۔ ان کا شمار دنیا کی عجیب چیزوں میں کیا  
 جاتا ہے لیکن مائل پورم کی سب سے زیادہ حیرت انگیز وہ مورت ہے جس میں  
 بھاگیرتھ کی پستی کا منظر منقش کیا گیا ہے۔ یہ مورتی ایک بڑی چٹان پر بنی ہوئی  
 ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس منظر میں منقش حیوان وغیرہ بھی بھاگیرتھ کے ساتھ  
 پستی میں مصروف ہیں۔ یہ منظر نہایت مؤثر ہے۔ (تصویر نمبر ۳۳)۔

شمالی عہد وسطیٰ۔ دسویں صدی کے آغاز سے عہد وسطیٰ کا آخری حصہ چلتا  
 ہے۔ اس زمانہ میں فن کاروں کی قوت تخیل تقریباً کمزور ہوتی چلی جا رہی تھی۔  
 اب مورت ساز صرف سنگتراش رہ گئے تھے۔ اُن کی کاریگری میں اصلیت کا فقدان  
 ہو گیا تھا۔ گپت کے زمانہ کی چند خصوصیات کا روان کی شکل میں خیال رکھتے ہوئے  
 یہ مورت ساز مزین طرز کی طرف رجوع ہو رہے تھے۔ اس زمانہ کو مورتیوں کے  
 آرائش کا زمانہ ہی کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔ کیونکہ اس زمانہ میں مورتیاں شہوویت  
 کے ساتھ تزئین کے خیال ہی سے بنائی جاتی تھیں۔ اس زمانہ کی مورتیاں فن کے  
 لحاظ سے تو نہیں لیکن اپنی آرائش سے دیکھنے والوں کے دل پر بڑا اثر ڈالتی  
 ہیں۔

فن کے اعتبار سے ہم شمالی عہد وسطیٰ کے ہندوستان کو عموماً چھ منڈلوں  
 میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ (۱) اڑیسہ منڈل جس کے خاص مندر بھونیشور  
 (تصویر نمبر ۳۴) کو نازک اور پوری میں ہیں۔ (۲) بنگال بہار منڈل جس کی  
 مورتیوں کا تعلق خاص طور سے ہمایاں بودھ مذہب سے ہے۔ (۳) ہندلیکھنڈ  
 منڈل جس کے خاص نمونے کھڑا ہوں کے مندر ہیں۔ (تصویر نمبر ۳۵)۔



تصویر نمبر ۲۲



تصویر نمبر ۲۳



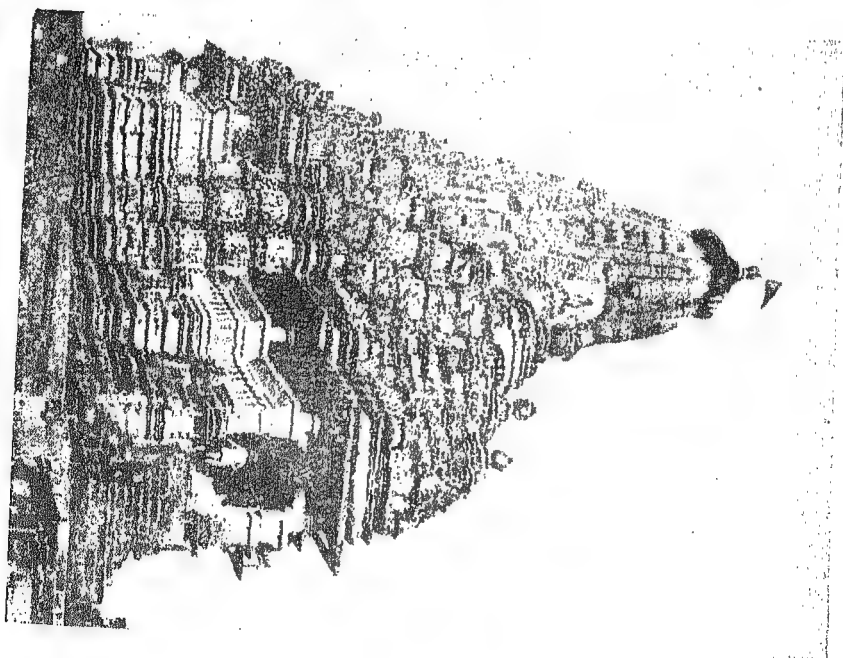
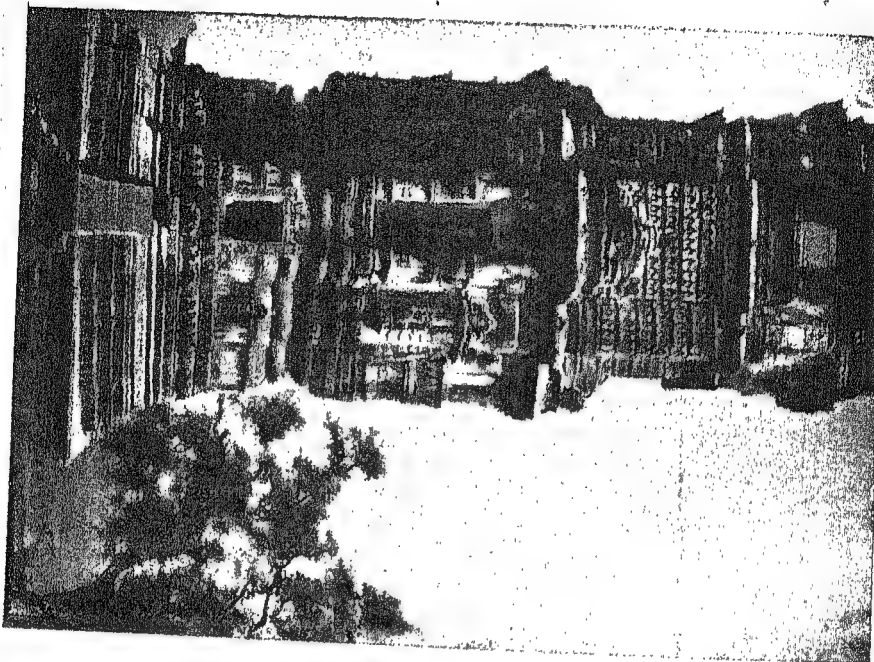


(۴) وسط ہند منڈل جس کے ماتحت دھارا نگر کے پرماروں کے بنوائے ہوئے مندر ہیں۔ (۵) گجرات راجستھانی منڈل جس میں گجرات کے سولنگوں اور اجمیر کے چوہانوں کے بنوائے ہوئے مندر ہیں۔ (۶) تامل منڈل جس کے اندر جنوبی ہند کے اُس زمانے کے بڑے بڑے مندر ہیں۔

اس زمانہ کے فن بُت تراشی کا مندر کے فن سے گہرا تعلق ہے اس لئے ہم اختصار کے ساتھ مندر کے فن پر بھی غور کریں گے۔ بُند بلیکھنڈ میں واقع کھجراہوں کے مندر اس زمانہ کے فن کے بہترین نمونے ہیں۔ ان مندروں میں کنڈریا ناٹھ مہادیو کا مندر قابل ذکر ہے۔ (تصویر نمبر ۵۳) اس کے ہر ایک حصہ میں آرائشی اور زیناٹشی چیزوں کی بڑی کثرت ہے۔ لیکن ان میں بہت سی ایسی عریاں مورتیاں بھی ہیں جن کا مندر کے پاکیزہ ماحول میں رہنا محسوس اور نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ جین مندروں میں ایسی عریاں مورتیوں کا قریب قریب فقدان ہے۔ گوالیار کے قلعہ میں اُس زمانہ کا بنا ہوا ساس بہو کا مندر بھی بہت خوبصورت ہے۔ اس میں چوٹی کا طرز اور چھاجن طرز کی آمیزش بہت ہی اچھٹی ہوئی ہے۔

اس زمانہ کا آرائشی طرز گجرات کے مندروں میں کمال کو پہنچ گیا ہے۔ مدھیہ کا سورج مندر، سیدھ پور یاٹن کے مندر اور سومناٹھ کا مشہور مندر اسی آرائشی طرز کے نمونے ہیں۔ بڑنگر کے ۱۰۲۶ء کے بنے ہوئے پھالک میں بھی یہی طرز پایا جاتا ہے۔ اس زمانہ کے بنے ہوئے متعدد مندر اڑیسہ میں بھی پائے جاتے ہیں۔ ان میں سے خاص پوری کا جگتاٹھ مندر کورناک کا سورج مندر اور بھونیشور کے مندر ہیں۔ (تصویر نمبر ۵۴)۔ یہ سب ہی مندر بہت بڑے ہیں۔ ان کی چوٹیاں اوپر پہنچ کر کچھ گول سی ہو گئی ہیں۔ اڑیسہ کے مندروں میں بھی

عریاں مورتیوں کی بھر مار ہے۔  
 شمالی عہد وسطیٰ کے مندروں کے مختصر ذکر کے بعد اب ہم اُس زمانے کی  
 مورتیوں کی طرف توجہ کریں گے۔ اس زمانہ کی مورتیوں کے بارے میں کچھ خاص  
 باتیں جان لینا ضروری ہے۔ زیادہ تر مورتیوں کے چہرے پر ریاضت کا جذبہ  
 ظاہر کیا گیا ہے۔ چہرے میں کمال بھرے بھرے اور ابھرے ہوئے ہوتے ہیں۔  
 ان مورتیوں میں بل دکھاتے ہوئے جسم کا بہت ہی مبالغہ آمیز منظر ہرہ ہوا ہے۔  
 حقیقت کا خاص خیال نہیں رکھا گیا ہے۔ شمالی ہند کے عہد وسطیٰ کی پتھر کی مورتیاں  
 دو حصوں میں تقسیم کی جاسکتی ہیں۔ ایک تو چنار اور دیگر کالوں کی روئے دار  
 پتھروں کی بنی ہوئی اور دوسری پال راجاؤں کے زمانے کی بنی ہوئی بنگال اور  
 بہار کی مورتیاں جو گلیا کے کسوٹی اور اُس سے ملتے جلتے پتھروں کی بنی ہوئی  
 ہیں۔ معمولی پتھر کی مورتیوں میں مہولے میں ملنے والی پدم پانی اولو کیتیشور  
 اور سنگھ ناد اولو کیتیشور کی مورتیاں قابل دید ہیں۔ ان میں ہمیں فن کاروں  
 کے تخلیق کا بہت ملتا ہے۔ کلا بھون میں ایک مورتی شیوا اور پاربتی کی شادی  
 سے تعلق رکھنے والی ہے۔ یہ مٹیلے گلابی پتھر کی بنی ہوئی ہے اور اس کا فن  
 اعلیٰ درجے کا ہے۔ اس مورتی میں بچہ قدرتی پن اور جان ہے۔ اس میں آرائشوں  
 کی بھی غیر ضروری کثرت نہیں ہے۔ عہد وسطیٰ میں رقص کرتے ہوئے گنیش جی  
 کی مورتیاں بھی بنتی تھیں۔ ایسی ایک مورتی بھارت کلا بھون بنارس میں  
 ہے۔ یہ چنار کے پتھر کی بنی ہوئی ہے۔ اس میں گنیش جی کی صورت جذبات  
 سے بھرپور ہے۔ رقص کی نمونہ اُن کے چہرے سے ہنسی پڑتی ہے۔ پال راجاؤں  
 کے زمانے میں دھاتوں کی مورتیاں بھی بنائی جاتی تھیں۔ ان میں بھی تزئین  
 کی طرف ہی زیادہ توجہ دی گئی ہے۔





چودھویں صدی کے آغاز سے زمانہ جدید تک۔ تیرھویں صدی کے بعد کے فن بُت تراشی میں پہلے جیسی زندگی نہیں رہ گئی ہے۔ مسلمان فاتح بُت پرستی کے خلاف تھے۔ اُنھوں نے فن بُت تراشی کی ذرا بھی حوصلہ افزائی نہیں کی۔ بلکہ وہ اُسے جڑ سے مٹا ہی دینا چاہتے تھے۔ چنانچہ اس زمانے کے فن میں تخیل کی ہر جگہ کمی پائی جاتی ہے۔ آرائش ہی کی طرف توجہ دی گئی ہے۔

پندرھویں صدی میں مہارانا کبھانے اپنی گجرات کی فتح کی یاد میں ایک بہت بڑا کیرتی استمبھ بنوایا۔ اُس کی زیبائش بڑی خوبی سے ہوئی ہے۔ لیکن مورتیاں بالکل بے جان سی ہیں۔ اُس کیرتی استمبھ میں متعدد دیوی دیوتاؤں کے علاوہ جگہ بہ جگہ ستارے پھانڈ اور موسموں کی مورتیاں بھی بنی ہیں۔ (تصویر نمبر ۳)۔ ایک جگہ پر عربی میں اللہ کا نام بھی کندہ ہے۔ سولھویں صدی میں مان سنگھ نے بندرابن میں گوبند دیو کا مندر تعمیر کرایا جس کی خصوصیت یہ ہے کہ زیبائش کے لئے جیومیٹرک تزئینوں ہی کا استعمال کیا گیا ہے۔ ان مندروں کو دیکھنے سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ شمالی ہند میں فن بُت تراشی روز بروز زوال پذیر ہو رہا تھا۔

غیبت ہے کہ جنوبی ہند میں اس زمانہ کا فن بُت تراشی اور فن مندر سازی موجود ہے۔ دکن نے ہندوستانی فن بُت تراشی کے سلسلہ کو برقرار رکھنے کی بہت پہلے سے کوشش کی ہے۔ زندگی کی تازگی کا اظہار جنوبی ہند کے فن بُت تراشی میں بخوبی ہوا ہے۔ نٹ راج کی مورت اس کی زندہ مثال ہے۔ اس مورتی میں بھگوان کا رقص کرتے ہوئے عظیم الشان شکل بھی منعکس ہے۔ فن بُت تراشی کی از سر نو ترقی کے جذبہ ہی نے دکن کو نٹ راج کی مورت کے اعلیٰ تخیل کی طرف رجوع کیا۔ نٹ راج کی مورتی کی صحیح تشریح برہمانڈ کے اہر نش رقص سے اور نئے سرہ جن سے پوشیدہ تانڈو نہرتیہ سے کی جاتی ہے۔ فن بُت تراشی کی تاریخ میں

نٹ راج مورقی کا وہی درجہ ہے جو بھگوان بڑھ کی مورتیوں کا۔ اس مورقی میں رفت اور تمدن کی رہنمائی کی گئی ہے۔

نٹ راج کی جو مورتیاں ملی ہیں ان میں زیادہ تر تانبے کی بنی ہیں۔ (تصویر نمبر ۳۷ و ۳۸)۔  
نٹ راج کی مورقی کا بہترین نمونہ تجور کے درہیشور مندر میں ہے۔ بھگوان رقص میں مست ہیں۔ ان کے عضو و عضو سے تازگی جھلک رہی ہے۔ واسپتے ہاتھ میں ایک ڈمرو نچ رہا ہے اور بائیں ہاتھ سے سب کچھ لٹکانے والی آگ کے شعلے نکل رہے ہیں۔ ان مورتیوں کے علاوہ دکھن میں کانیہ کی اور بھی بہت سی مورتیاں ملی ہیں جن کی جڑا جڑا ذاتی خصوصیات ہیں۔ دکھن نے دھات کی متعدد شخصی مورتیاں بھی بنائیں جن میں اعلیٰ درجہ کا فن پایا جاتا ہے۔ مشہور ریاست وجے نگر میں فن بُت تراشی کی اچھی ترقی ہوئی۔ اس شہر میں متعدد مندر اور دیو استھان بنے ہوئے تھے جن میں عموماً آرائشی طرز ہی کا استعمال کیا گیا تھا۔ سولہویں صدی کا بنا ہوا تاتر پتری (ضلع آنند پور مدراس) کا مندر وجے نگر طرز کا بہت اچھا نمونہ ہے۔ یہ مندر سبز پتھر کا بنا ہوا ہے۔ خوش قسمتی سے آج کل بھی دکھن میں ایسے بُت تراش موجود ہیں جن میں اچھی مورتیاں بنانے کی قابلیت ہے۔ ان بُت تراشوں میں تھیل کی بھی کمی نہیں ہے۔

اوپر ہم نے اختصار کے ساتھ فن بُت تراشی کی تاریخ پر تبصرہ کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ اس وقت ہمارے فن بُت تراشی میں پہلے کی سی عمدگی اور زندگی نہیں رہ گئی ہے۔ ہمیں اپنی قدیم روایات کا خیال رکھتے ہوئے فن بُت تراشی کی از سر نو ترقی کے لئے کوشاں ہو جانا چاہیے۔ مغربی فن بُت تراشی کی تقلید سے ہمارے فن کی ترقی ناممکن ہے۔ ہاں اگر ہمارے فن بُت تراشی پر زمانہ جدید کی خصوصیات کا فنی نقش رہے تو اچھا ہی ہوگا۔

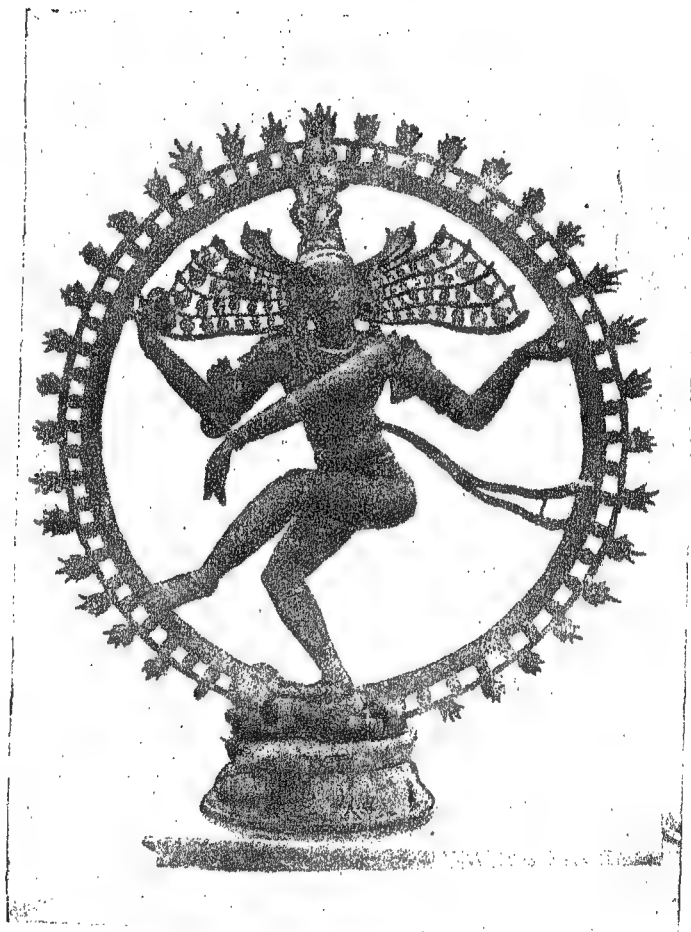
Najma  
Hameed



تصویر نمبر ۳۷







تصویر نمبر ۳۸



## **SECTION II**



V. Independent

## فن مصوری کے مخصوص ڈھانچے

(Art Structure)

بیرونی دنیا کی سب ہی چیزوں کو ہم اپنی آنکھوں سے دیکھتے سمجھتے اور پہچانتے ہیں۔ آنکھوں سے دیکھنے کا عمل فوٹو کھینچنے کے کیمرے کے کام کی طرح ہی ہوتا ہے۔ کیمرے میں ایک لینس لگا ہوتا ہے۔ فوٹو کھینچے جانے والے شخص کی شبیہ کیمرے کے سنہ پر لگے ہوئے لینس کے ذریعے فوٹو گرافک فلم یا پلیٹ پر اتر آتی ہے۔ اسی طرح ہماری آنکھوں کے سامنے جو چیز آتی ہے اُس کی شبیہ پتلیوں سے ہو کر رٹینا (Retina) پر جا پڑتی ہے۔ 'رٹینا' کا تعلق دماغ سے ہوتا ہے۔ جیسے ہی رٹینا پر کوئی شبیہ اُترتی ہے، دماغ کو اُس کی فوراً اطلاع ہو جاتی ہے۔ اُس کے بعد اُس چیز کو سمجھنے بوجھنے کا کام شروع ہوتا ہے۔ پہلی بار جب ہم کسی چیز کو دیکھتے ہیں تو اُس کی شبیہ کا تصور ہمارے ذہن میں بنا رہتا ہے۔ دوسری مرتبہ جب وہی چیز ہمارے سامنے آتی ہے تو ہمارا پُرانا تصور جاگ اُٹھتا ہے اور اُس چیز کو پہچاننے میں وقت نہیں ہوتی۔ اس طرح جو نقشہ ہمارے رٹینا تک پہنچتا ہے اسے دوسرے الفاظ میں ہم دیکھی جانے والی چیز کا پٹرین کہہ سکتے ہیں۔ منطقی تصویر کی سب ہی باتیں اس میں ہوتی ہیں، خطوط، شکل، رنگ اور اُس کی روشنی کی مقدار منطقی تصویر کے ان ڈھانچوں کا اختلاط مختلف طور سے ہو سکتا ہے اختلاط کی یہ قسمیں ہر چیز کو ایک طرح کی ذاتی حیثیت جسے خصوصیت بھی کہہ سکتے ہیں، عطا کرتی ہیں۔

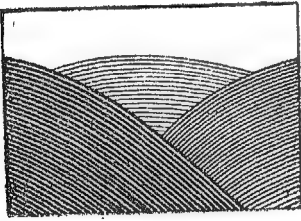
ہم جب کسی چیز کو دیکھتے ہیں تو اُس پر اپنی رائے ظاہر کرتے ہوئے عموماً یہ کہتے ہیں کہ یہ تصویر ابھی ہے یا بُری ہے۔ اس طرح کے پہلے احساس۔ پسند اور مشق کے مطابق ہم اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم اسے اپنا سرسری احساس کہہ سکتے ہیں۔ جیسے جیسے ہمارے احساسات کا دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے اور دوسروں کے احساسات کو سمجھنے بوجھنے کا ہمیں موقع ملتا ہے ویسے ویسے ہم اپنے پہلے احساسات میں ترمیم و تنسیخ کرتے جاتے ہیں۔ ترمیم و تنسیخ کے بعد جو چیز ہمارے سامنے آتی ہے اُسے ہم اپنے احساسات کا جو ہر یا احساس کہتے ہیں۔ کسی تصویر کو دیکھ کر ہم اپنے سہل احساسات کو ظاہر کرنا اپنی پسند کے مطابق کسی تصویر کو اچھا یا بُرا کہنا تو آسان ہے لیکن اپنی اس رائے کے عملی پہلوؤں پر روشنی ڈالنا دشوار ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اپنے احساسات کے پختہ ہونے پر ہی ہم ایسا کر سکتے ہیں۔ کسی ایک قسم کی چیز یا تصویر کو دیکھنے پر کس قسم کے احساسات ہمارے دل میں پیدا ہوں گے ہمیں اس کا کچھ علم ہونا چاہئے۔ جتنا ہی زیادہ ہمارے احساسات کا دائرہ وسیع ہوگا اتنا ہی زیادہ ہم اُس چیز کی اچھائیوں و بُرائیوں کا تجزیہ کر سکیں گے۔ کوئی چیز۔ تصویر یا نظارہ ہمیں اچھا لگا یا بُرا یہ تو سب ہی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن کیوں اچھا لگا یا بُرا لگنے کے کیا وجوہ ہیں، یہ سب نہیں بتا سکتے۔ جو بھی ہو۔ کسی چیز کی خوبصورتی کی قدر کرنے کے لئے ان سب باتوں کا جاننا ضروری ہے مثلاً قدرت میں جتنی چیزیں پائی جاتی ہیں، اُن کی ایک ذاتی شکل ہوتی ہے۔ رنگ ہوتا ہے۔ قوت ہوتی ہے۔ رنگ و روپ اور قوت وغیرہ کی مقدار پر ہی اُس کی ذاتی حیثیت کا دارومدار ہے۔ اس لئے کسی بھی چیز کی قدر کرنے کے لئے اُس کی ذاتی حیثیتوں اور ذاتی خصوصیتوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ ہمیں اُن ڈھانچوں کے بارے میں معلوم ہونا

چاہئے جو ایک چیز کو دوسری چیز سے مختلف حیثیت دیتے ہیں۔ فنی کارناموں کی قیمت کا اندازہ کرنے کے لئے یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ ان سب باتوں کا علم لازمی ہوتا ہے۔

### خطوط (Lines)

جیومیٹری میں خط کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے کہ اُس میں لمبائی ہوتی ہے۔ مٹائی نہیں ہوتی اصولاً یہ تعریف ٹھیک ہو سکتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ خط میں لمبائی اور مٹائی دونوں ہوتی ہیں۔ ایک ظاہر چیز کی شکل میں خط کی پہچان دو باتوں سے کی جاسکتی ہے۔ ایک تو اُس کی شکل سے دوسرے اُس کی خوبی سے۔ خط کی خوبی اُس کی مٹائی سے ظاہر ہوتی ہے۔ خط گہرا بھی ہو سکتا ہے اور ہلکا بھی۔ ہموار بھی اور ناہموار بھی۔

نویںوں کا اثر۔ خط کی خوبیوں کے اختلاف کے مطابق مختلف قسم کے خیالات ہم میں پیدا ہوتے ہیں۔ خصوصیتوں کے اختلاف کے ساتھ ساتھ اثر میں بھی تبدیلی ہوتی ہے۔ ہلکے خط کو



تصویر ۳۹

جب ہم دیکھتے ہیں تو ہمارے دل میں نزاکت اور نفاست کے تصورات پیدا ہوتے ہیں خطوط کے زیادہ ہلکے ہونے پر کمزوری اور فکر مندی کا احساس ہوتا ہے۔

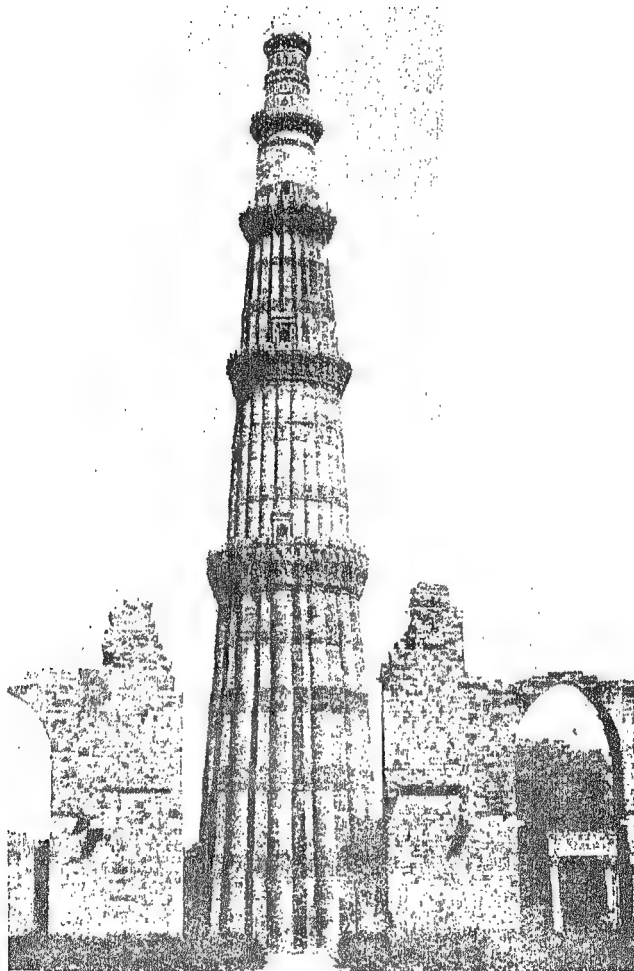
ہلکا خط دھندلا ہوتا ہے اور دیکھنے میں وہ رفتہ رفتہ غائب ہوتا معلوم ہوتا ہے۔ جیسے کہیں دور جا کر کھو جانا چاہتا ہے۔ لہذا خط جننا گہرا اور صاف ہو گا وہ نزدیکی کا ثبوت دے گا اور ہلکا ہونے پر دوری کا۔ چیزوں کے فرق اُن کی نزدیکی



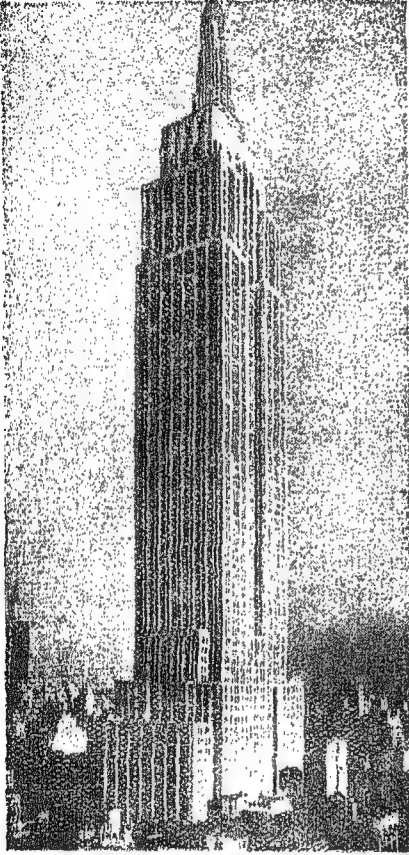
اور دوری کو ظاہر کرنے کے لئے خط کی خوبوں کی ران قسموں کا استعمال کیا جاتا ہے (تصویر ۳۹) گہرے خط سے قوت استحکام اور استقلال کا علم ہوتا ہے۔ خطوط اگر زیادہ گہرے ہوں تو بہت زیادہ خود اعتمادی اور ہٹ دھرمی کا احساس ہوتا ہے۔ منقش گہرے خطوط قربت اور ہلکے خطوط دوری ظاہر کرتے ہیں۔ خوبی کے اختلاف کے ساتھ ساتھ خطوط کی قسموں کے اختلاف سے بھی مختلف اثر پیدا ہوتے ہیں۔ عموماً خطوط کی دو قسمیں ہوتی ہیں ایک تو سیدھے خطوط دوسرے آڑے خطوط۔ ان دو قسم کے خطوط کی دیگر ضمنی تقسیمیں کی جاسکتی ہیں سیدھے صاف خط کھڑا، پڑا اور آڑا ہو سکتا ہے۔ آڑے خط کو بے شمار زاویوں سے دکھایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح ترچھے خطوط میں ترچھے پن کی مقدار ان میں اختلاف پیدا کرتی ہے۔ زیادہ ترچھی کم ترچھی وغیرہ سمتوں کی تبدیلی سے بھی اختلاف پیدا کیا جاسکتا ہے۔

مختلف قسم کے خطوط کا اثر۔ مختلف قسم کے خطوط کو دیکھنے سے مختلف قسم کے اثرات کا ہمیں احساس ہوتا ہے خط مستقیم کو جب ہم دیکھتے ہیں تو ہمیں سادگی اور وضاحت کا علم ہوتا ہے۔ کچھ اس قسم کا احساس جیسے گر جا گھروں یا مسجد کی میناروں کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے۔ خطوط مستقیم سے دور کی چیز کی پابنداری کا بھی احساس ہوتا ہے (گھوڑے پر سوار نیپولین کی تصویر) پڑے خطوط کا نہ ٹوٹنے والا اجتماع روانی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ رُک رُک کر کھینچے ہوئے پڑے خطوط کو دیکھنے سے آرام کا احساس ہوتا ہے۔ جیسے کوئی آہستہ آہستہ جھولتے ہوئے جھولے میں بچہ سو رہا ہو۔ نیچے سے اوپر کو جانے والے خطوط سے ضمیر اور نگاہ کی ترقی کا علم ہوتا ہے۔ مثلاً جب ہم قطب کی لاٹ کو دیکھتے ہیں تو ہماری نگاہ اور تصور پستی سے بلندی کی طرف اٹھتی چلی جاتی ہے۔ لیکن جب



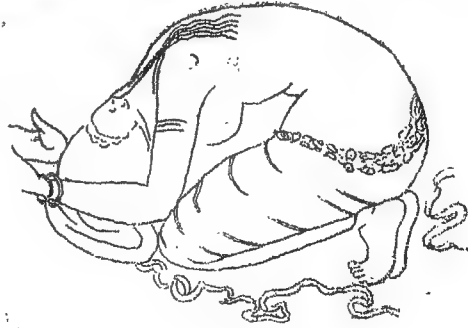


تصویر نمبر ۴۰



ہم نیچے کی طرف جانے والے  
خطوط کو دیکھتے ہیں تو ٹھیک  
اُس کے برعکس جذبات پیدا  
ہوتے ہیں (تصویر نمبر ۴۱ و ۴۲)  
نیچے کی طرف جانے والے  
خطوط کو دیکھتے ہوئے ایسا  
معلوم ہوتا ہے جیسے ہمارا دل  
بٹھا جا رہا ہے ایک طرح کی  
اُداسی سی ہمارے دلوں پر  
چھا جاتی ہے۔ (تصویر نمبر ۴۳)  
جھمکی ہوئی کمر اور ڈھیٹے ڈھالے  
اعضا والے کسی معمر شخص  
کی تصویر کے خطوط کو دیکھنے سے یہ بات  
اور بھی صاف ہو جاتی ہے۔ معمر شخص  
کی تصویر کے خطوط کی روانی اوپر

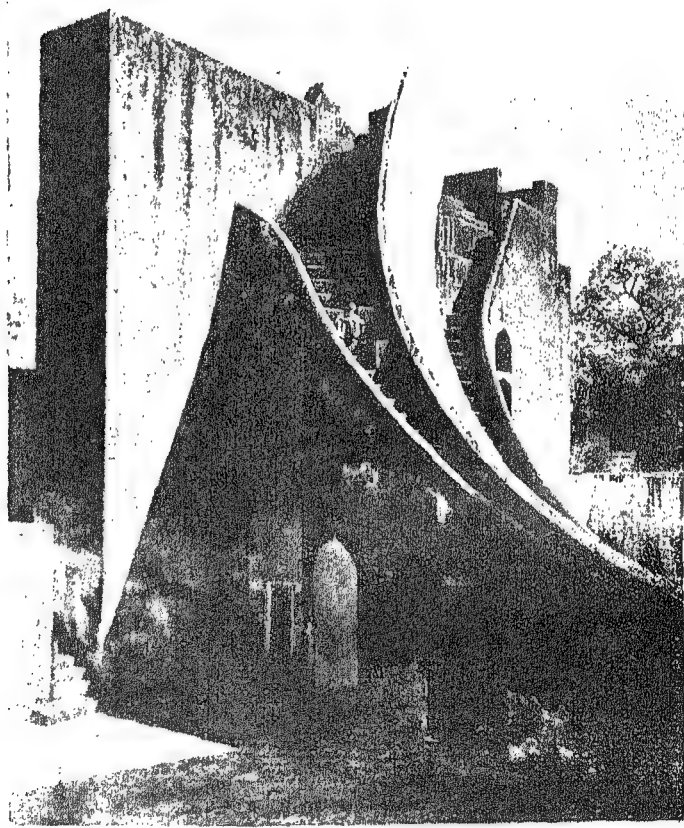
تصویر نمبر ۴۴  
ہونے کی بجائے نیچے کی  
طرف ہوتی ہے جیسے اُسکی  
تمام شخصیت خاک میں  
ملنے کے قریب قریب  
پہنچ گئی ہے۔



تصویر نمبر ۴۵

ترچھے خطوط کے اثر کے اقسام ان کے ترچھے پن کی مقدار اور سمت پر موقوف ہیں۔ خطوط کے ترچھے پن کی مقدار عام ترچھے خطوط سے لے کر گھماؤ دار جگر تک ہو سکتی ہے۔ اپنے اختلاف اور روانی کے مطابق ہر قسم کا ترچھا خط مختلف قسم کا اثر پیدا کرتا ہے۔ معمولی ترچھے خطوط میں محدود طاقت ہوتی ہے پورے ترچھے خطوط (Full curve) سے خوبصورتی اور سٹول پن کا احساس ہوتا ہے۔ جبکہ پیچیدہ ترچھے خطوط سے اسرار کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ ہماری آنکھیں ترچھے خطوط کا تعاقب کرتی ہیں۔ اور ترچھے خطوط اس طرح ہماری آنکھوں کو روانی دیتے ہوئے مختلف قسم کا اثر پیدا کر سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک بات اور بھی ہے۔ وہ یہ کہ ترچھے خطوط کا تعاقب کرتے ہوئے ہماری آنکھوں کو جتنی زیادہ محنت کرنی پڑتی ہے اتنی ہی یہ خطوط کا تعاقب کرنے میں نہیں۔ ایک جگہ سے دوسری جگہ تک پہنچنے کا سب سے زیادہ سیدھا راستہ وہی ہوتا ہے جو کہ ان دونوں مقامات (Points) کو ملانے والے خطوط کھینچنے سے بنتا ہے۔ تیزی کے ساتھ ہماری نگاہ اس جگہ سے اُس جگہ تک پہنچ جاتی ہے۔ لیکن اگر یہ خطوط کو بیچ بیچ میں دوسرے خطوط سے کاٹ دیا جائے تو ہر ایک تقاطع پر ہماری نظریہ کا ایک انگ کر رہ جائے گی۔ زاویہ قائمہ بنا کر ملنے والے خطوط کو دیکھنے سے دوسرا ہی اثر پیدا ہوتا ہے۔ زاویہ قائمہ بنانے والے خطوط کو جب ہم دیکھتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے دو مخالف طاقتیں ایک دوسرے سے آملی ہیں۔ اور یہ دونوں کبھی ایک ہو کر نہیں رہ سکتیں متضاد زاویے سے ملنے والے خطوط کو دیکھنے سے پس پاؤں کی چوٹیوں اور ناہمواری کا احساس ہوگا۔

مختلف قسم کے خطوط کے مختلف اثرات کا علم کسی



آستان قدس نجف ۱۳۳



بھی تصویر کو دیکھ کر ہم آسانی سے حاصل کر سکتے ہیں۔ مختلف قسم اور ساخت کے خطوط کے ذریعہ ہی فن کار اپنے فن کو ظاہر اور حسبِ خواہش اثر کو پیدا کرتا ہے۔ دیکھنے والوں کی نظریں تصویر کے مختلف خطوط پر چلتی ہوئی وہاں تک پہنچ جاتی ہیں، جہاں فن کار انکھیں لے جانا چاہتا ہے۔ اس کام میں جسے جتنی کامیابی ہوتی ہے وہ اتنا ہی بڑا فن کار ہوتا ہے۔ خطوط کے اچھی طرح کھینچنے ہی سے جاذبیت مرکوز ہوتی ہے۔ مثلاً اگر بہت سے ایسے خطوط کھینچ دئے جائیں جن میں کوئی نظم اور ترتیب نہ ہو اور جس کا ہر خط مختلف سمتوں کو جاتا ہو تو ہماری آنکھیں ان خطوط پر چلتی ہوئی ادھر ادھر الجھ کر رہ جائیں گی۔ چنانچہ ایسی حالت میں جاذبیت نہیں پیدا ہو سکتی۔ جنگ کے مناظر کی تصویریں دیکھنے سے ہماری یہ بات اور بھی آسانی سے واضح ہو جائے گی۔

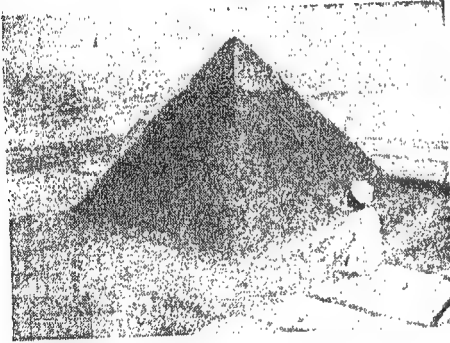
یہاں ایک امر اور بھی قابلِ توجہ ہے۔ یہ کہ خط سے ہمارا مطلب صرف سادی سطح پر کسی نوکدار چیز سے مثلاً پنسل۔ قلم۔ برش وغیرہ سے لکیر کھینچنا ہی نہیں ہے بلکہ دو سطحوں (surfaces) کے ملانے سے بنا ہوا خط بھی ہے۔ بالفاظِ دیگر دو سطحوں کو ملانے سے بھی خط کا اثر پیدا کیا جاسکتا ہے۔ ایک سطح کو دوسری سطح کے سامنے رکھنے سے خط بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر تصویر کے چوکھٹے یا کمرے کے فرش پر بھی ہوئی چٹائی کو لیجئے۔ فرش اور چٹائی مل کر خط سے ملی ہوئی شکل کو ابھارتے ہیں۔ اسی طرح ایک سطح کے سایہ کو دوسری سطح پر ڈالنے سے بھی خطوط بنائے جاسکتے ہیں۔ کسی پردے یا ساری کی سلوٹوں میں دراج پوتی تصویروں میں پتھر کی مورت کے اُتار چڑھاؤ میں سایہ پڑنے سے خطوط بن جاتے ہیں۔ (تصویر نمبر ۴۳)۔



## شکل (Form)

شکل کو مخصوص جگہ کے باہری خطوط ظاہر کرتے ہیں۔ شکل کا اختلاف گہری ہوئی جگہ کے رقبہ اور جن خطوط سے یہ جگہ گہری ہوئی ہے اُن کی خوبی اور طرز پر منحصر ہے۔ مناظر کی شکل کے دو یا تین حجم (two or three dimensions) ہو سکتے ہیں۔ اگر شکل سادی ہے تو دو حجم کی ہوگی اور اگر ٹھوس ہے تو تین حجم کی ہوگی۔ مثال کے طور پر کعب (Cube) کو لیجئے۔ منظر کی شکل میں کعب کا ایک پہلو سادہ البتہ دو حجم کا ہوتا ہے جب کہ اپنی ٹھوس شکل میں وہ تین حجم کا ہوتا ہے۔ اس میں لمبائی۔ چوڑائی۔ گہرائی یا موٹائی ہوتی ہے۔ خط مستقیم سے متعدد مستطیل یا مثلث شکلیں بنائی جاسکتی ہیں۔ گہری ہوئی جگہ اور خطوط کی خوبیوں کے مطابق ہر شکل ایک دوسرے سے مختلف ہوگی۔ یہ ہو سکتا ہے کہ دو مستطیلوں یا مثلثوں کے ذریعے گہری ہوئی جگہ تو ایک ہو لیکن پھر بھی اُن کی شکلوں میں اختلاف ہو۔ یہ اختلاف مستطیلوں یا مثلثوں کی بناء (base) اور بلندی (altitude) کے اتلافات کے اختلاف پر منحصر ہے۔ اس طرح متعدد قسم کی شکلیں بنائی جاسکتی ہیں۔ ترچھے خطوط سے دائرے، ناقص قطر ناقضیضی اور دیگر کئی قسم کی مساوی اور غیر مساوی شکلیں بنائی جاسکتی ہیں۔ صورت اور تناسب کے اختلاف کے ساتھ ساتھ سطح (Surface) کے اختلاف سے بھی شکلوں میں فرق پیدا کیا جاسکتا ہے۔ سطح کی ذاتی خصوصیات جسے فنی اصطلاح میں ٹکسچر کہتے ہیں، شکلوں کے خد و خال میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے۔ اگر زمین کی سطح چمکنی ہے تو شکل کی صورت ایک طرح کی ہوگی۔ اور اگر ٹھہری ہے تو دوسری طرح کی معلوم ہوگی۔ اسی طرح دھندھلی اور

جھک فار سطح سے بھی شکل کی صورت میں فرق آجاتا ہے۔ پتھر چکنے یا کھردرے چینی کے برتن، دھندلے اور چمکدار رنگ کی ابری کی سطحوں پر بنی ہوئی ایک ہی ناپ کی شکلیں دیکھنے میں ایک دوسرے سے مختلف اثر پیدا کریں گی۔ شکلوں کا اثر کسی شکل کو دیکھنے سے کس قسم کے منظر کا خیال پیدا ہوگا، کس طرح کے جذبات ہمارے دل میں پیدا ہوں گے، یہ اُس شکل کی صورت، تناسب اور ذاتی خصوصیات (Character) پر منحصر ہے۔ کسی ایسے مثلث کو جب ہم دیکھتے ہیں جس کی بنیاد اُس کی بلندی کے برابر ہوتی ہے تو ہمیں ایک قسم کے استحکام کے جذبے کا



تصویر نمبر ۲۴

احساس ہوتا ہے۔ مثلاً مصر کے اہرام (Pyramid) یا مکونی مصوری (تصویر نمبر ۲۴) یا مثلث متساوی الاضلاع کو دیکھنے سے بھی استحکام کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن تینوں اضلاع کے برابر ہونے سے اُس میں

کچھ کمزوری آجاتی ہے۔ چنانچہ اُس کا اثر زیادہ جاذب نظر نہیں ہوتا۔ اسی طرح پُری بیضی شکل دیکھنے سے جمائو (Closely set) کا احساس ہوتا ہے۔ (جو وہ بانی کے محل کی طرح)۔ کھڑی بیضی شکل کو دیکھنے سے ایک طرح کے سڈول پن اور اٹھان کے جذبات پیدا ہوتے ہیں جیسا کہ فلک بوس غارتوں کو دیکھ کر ہوتا ہے۔ (تصویر نمبر ۲۵)۔ پُری بیضی شکل کے ساتھ چلتے وقت ہماری نظر کو پُری خطوط کے ساتھ چلنا پڑتا ہے۔ اور کھڑی بیضی شکل میں اتناقت

اور بلندی کا خیال پیدا کرنے والے خطوط کے ساتھ۔ البتہ ان دونوں کے اثرات میں اختلاف ہوتا ہے۔

ہم مرکز دائرے نما شکلوں کو جب ہم دیکھتے ہیں تو ہمیں متواتر تسلسل (Continuity) کا احساس ہوتا ہے جیسے ساپچی کے صدر دروازے پر بنے ہوئے دھرم چکر یا سارناٹھ میں بنے ہوئے ہندھ بھگوان کا سر (تصویر نمبر ۲۱) مختصر یہ کہ خطوط مستقیم سے گھری شکلوں کو دیکھنے سے وضاحت اور عمل کا احساس ہوتا ہے۔ جب کہ ترچھے خطوط سے گھری شکلوں کو دیکھنے سے ایک قسم کی آرام پسندی اور کاہلی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ ترچھے خطوط پر چلنے میں آنکھوں کی رفتار سست ہو جاتی ہے۔ اس لئے چپتی اور چالاک کے جذبات وہاں نہیں پیدا ہوتے۔ کاہلی کے ساتھ گھومتے پھرتے جاذبیت کے مرکز تک پہنچتے ہیں۔

شکل کے ذریعے گھیری ہوئی جگہ کی ناپ میں فرق ہونے سے بھی اثر میں فرق آ جاتا ہے۔ شکل کا رقبہ بڑا ہونے پر آزادی کا احساس ہوتا ہے اور چھوٹا رقبہ ہونے پر ایسا معلوم ہوتا ہے گویا دم گھٹ رہا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک بات اور بھی ہے۔ ایک شکل جب دوسری شکلوں کے رابطہ میں آتی ہے تب بھی اُس کے اثر میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شکلوں کے ارتباط سے بھی اثر میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک ایسے کمرے کو لیجئے جو کافی بڑا اور کھلا ہے۔ اب اس میں اگر بہت سی چیزوں کا انبار لگا دیا جائے تو آزادی کا جذبہ فوت ہو جائے گا۔

ٹمکسچر کے ذریعہ پیدا شدہ اثرات کے اختلاف کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔

غیر مساوی اور ٹھہردی ٹکسچر کا اثر ابھرا ہوا واضح اور پائدار ہوتا ہے۔  
 ہمیں اور چکنی ٹکسچر سے منجی ہوئی نزاکت کا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ کسی ایک  
 اثر کو پیدا کرنے کے لئے جو سامان استعمال کیا جائے وہ بھی موزوں اثر پیدا  
 کرنے والا ہونا چاہئے۔ ورنہ مخالف اثرات کے ایک ساتھ آجانے سے تمام  
 جاذبیت تباہ ہو جائے گی۔

جس طرح خطوط نظروں کی رہنمائی کرتے ہیں اُسی طرح شکلوں کے ذریعے  
 بھی نگاہوں کی رہنمائی ہوتی ہے۔ نظروں کی اس حرکت کے مطابق جذبات  
 پیدا ہوتے ہیں۔ نظر کی مخالفت جہاں ہوتی ہے وہاں اثر میں بھی کمی آجاتی  
 ہے۔ آنکھوں کی حرکت سہل ہونے سے اثر بھی آسانی سے پیدا ہو جاتا ہے۔  
 اور نہ ہونے پر نظر کی مخالفت کے باعث اثر منتشر ہو جاتا ہے۔ اس لئے  
 شکلیں پیچیدہ ہونے کے بجائے سادہ ہونی چاہئیں۔ اس کے ساتھ ساتھ  
 یہ بھی ضروری ہے کہ نگاہیں ایک ہی خیال میں نہ ڈوب جائیں۔ اس کو روکنے  
 کے لئے پیچیدہ شکلوں کا استعمال تہذیب کی شکل میں اثر کو گہرا کرنے میں مدد  
 دیتا ہے۔ مثال کے طور پر بھگوان مُردھ کے سر کے بالوں کی مُزین بتاؤٹ  
 کو پیش نظر رکھا جاسکتا ہے۔

## قوت (Value)

قوت سے ہماری مراد روشنی کی مقدار سے ہے۔ قوت کی ادھر ادھر کی  
 سرحدوں کو دو چیزوں سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ ایک کالی اور دوسری سفید کالی  
 چیز تمام روشنی کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ اس لئے روشنی پھیلنے نہیں پاتی اور  
 وہ چیز نہ زیادہ سیاہ نظر آتی ہے۔ سفید چیز میں پوری روشنی ہی رہتی ہے اور روشنی

جتنی زیادہ سفید سطح سے پھیلی ہوتی ہے اتنی دوسری کسی سطح سے نہیں۔ یہی سبب ہے کہ سفید رنگ سب سے زیادہ روشن ہوتا ہے۔ ادھر ادھر کی ان سیاہ اور سفید سرحدوں کے درمیان کی قوت بھورے رنگ کی ہوتی ہے۔ اس کی بھی دو قسمیں ہوتی ہیں۔ ایک ہلکی بھوری، دوسری گہری بھوری۔ نیم سیاہ یا سفید کے درمیان کی قوت کو ہلکا بھورا ظاہر کرتا ہے اور نیم سفید یا سیاہ کے درمیان کی قوت کا منظر گہرا بھورا ہوتا ہے۔ یہ پانچ قوتوں کا اسکیل (Five value scale) کہلاتا ہے۔ اسی طرح سات یا نو قوتوں کا اسکیل بھی ہم بنا سکتے ہیں۔ اس اسکیل میں جو قوتیں پاس پاس پڑتی ہیں ان کی درمیانی قوتوں کو متحد کرنے سے سات یا نو قوتوں کا اسکیل تیار کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ہمارے مقاصد کی تکمیل کے لئے پانچ قوتوں والا اسکیل ہی کافی ہوگا۔ قوتوں کے اس اسکیل میں جو سب سے زیادہ روشنی پھیلائے گا اس کی قوت سب سے زیادہ ہوگی۔ قوت کے اضافے کے اس پہلو کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ قوت کو ظاہر کرنے کے لئے دیگر الفاظ ٹون یا روشنی اور سایہ ہیں۔ یہ الفاظ قوت کی خوبیوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ مغربی فن کاروں میں قوت یا روشنی کی مقدار کو ظاہر کرنے کے لئے یہ الفاظ رائج ہیں۔ (Color and Light دیکھو)

**قوت کو حاصل کرنے کا طریقہ**۔ سفید اور سیاہ، جو کہ غیر جاندار رنگ کہلاتے ہیں، ملانے سے قوت کو گھٹایا یا بڑھایا جاسکتا ہے۔ کسی ایک رنگ میں، کیسے کہ ہرے رنگ میں سفید کو ملانے سے زیادہ قوت کا ہر رنگ بن جاتا ہے۔ کیونکہ آمیزش کی حالت میں یہ رنگ زیادہ روشنی پھیلائے گا۔ فنی اصطلاح میں اس آمیزش کو ہرے رنگ کا ٹنٹ کہا جائے گا۔ اسی طرح سرخ، نیلے اور بیضی رنگ میں سفید ملا کر ان کے ٹنٹ بنائے جاسکتے ہیں۔ اس

کے برخلاف سفید کی جگہ پر سیاہ ملائے سے رنگ کی جو مخلوط شکل ہمارے سامنے آئے گی اُسے ہم شیڈ کہیں گے۔ سفید کی آمیزش سے ٹنٹ اور سیاہ کی آمیزش سے شیڈ پیدا ہوتا ہے۔ اس کے بعد بھورے رنگ کا نمبر آتا ہے۔ بھورے رنگ کو ملائے سے جو مخلوط رنگ پیدا ہوگا اُسے ہم شیڈ ڈنٹ کہیں گے۔

قوت اور طریقوں سے بھی حاصل کی جاسکتی ہے۔ پاس پاس کھینچے ہوئے خطوط سے بھی قوت ظاہر کرائی جاسکتی ہے۔ جیسا کہ ایچنگ۔ پنسل۔ کیریون یا پن ڈرائنگ میں ہوتا ہے۔ اگر خطوط ایک دوسرے سے زیادہ قریب کھینچے گئے ہیں تو ان کی قوت کم ہوگی اور اگر ان کے درمیان کا فاصلہ زیادہ ہے تو ان کی قوت بھی زیادہ ہوگی۔ خطوط کی موٹائی اور باربکی سے بھی قوت کو ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ اگر خطوط موٹے ہیں تو قوت کم ہوگی اور اگر پتلے ہیں تو قوت زیادہ ہوگی۔

روشنی یا تاریکی کے ماحول کا بھی کسی چیز یا تصویر کی قوت پر اثر پڑتا ہے۔ شکل اور خطوط تو بدستور رہتے ہیں، روشنی کے کم و بیش ہونے سے ان کی بناوٹ میں کوئی فرق نہیں آتا۔ لیکن رنگ و روپ میں فرق آجاتا ہے۔ کسی چیز کو صبح کے وقت دیکھئے پھر اُسی کو شام اور دوپہر کے وقت دیکھئے۔ شام کے وقت روشنی کم ہوتی ہے اس لئے اُس چیز کی قوت بھی کم ہوگی۔ دوپہر کے وقت روشنی کی مقدار سب سے زیادہ ہوتی ہے اس لئے اُس کی قوت بھی سب سے زیادہ ہوگی۔ صبح کی روشنی میں قوت متوسط ہوگی۔ اس کے ساتھ ساتھ روشنی کے آنے کی سمت کا بھی قوت پر اثر پڑتا ہے۔ چیز کا اگلا حصہ اگر روشنی کی طرف ہے تو اُس کی قوت زیادہ نظر آئے گی اور اگر روشنی کی گہری چیز کے پچھلے حصہ کی طرف سے آ رہی

ہیں تو اُس کی قوت کم ہو جائے گی۔ اس طرح مختلف زاویوں سے قدرتی اور غیر قدرتی روشنی ڈال کر چیز کی قوت کو گھٹا بڑھا کر موافق اثر پیدا کیا جاسکتا ہے۔ رنگ پر روشنی کا کیا اور کیسا اثر پڑتا ہے یہ کسی درخت کو دن کے مختلف حصوں میں دیکھنے سے معلوم کیا جاسکتا ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں بھی ہم اس اثر کو دیکھ سکتے ہیں۔ بزاز کی دکان پر رات اور دن کے وقت رنگین کپڑا خریدتے وقت آبسانی اس کا تجربہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک ہی کپڑا رات اور دن کی روشنی میں دو طرح کے رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ لوگ رنگین کپڑوں کو عموماً دن ہی میں خریدتے ہیں۔

**قوت کا اثر۔ شکل و خطوط کی طرح قوت بھی ہماری قوت بینائی سے متعلق جذبات کو بیدار کرتی ہے۔** گہری قوت ایک قسم کی شان و شوکت اور متانت کی مظہر ہے۔ زیادہ گہری قوت غم ظاہر کرتی ہے۔ ہلکی قوت مسرت کے جذبات پیدا کرتی ہے۔ غیر جانبداری اور تنہائی زندگی کے مخالف ہے۔ گہرے ٹولنس کی زیادتی اور چمکدار روشنی کا لمس ایک ساحلہ مل کر ڈرامائی اثر کو گہرا کرتے ہیں۔ (کیمپ فائر کے چاروں طرف مسافروں کی تصویر نمبر ۴۵)۔ مطلب یہ ہے کہ قوتوں کا تفاوت بھی اپنا علیحدہ اثر رکھتا ہے۔ اگر کسی تصویر یا ایچنگ، پنسل یا پن ڈرائنگ میں موافق اور یکساں قوتیں استعمال کی گئی ہیں تو اُس کا اثر امن و سکون کا مظہر ہوگا۔ یکساں قوتوں کا استعمال زبردستی ہمارے مشاہدے کو مجبور نہیں کرتا بلکہ اُسے دیکھنے سے دوری اور دھندلے پن کا احساس ہوتا ہے۔ دور کی چیز یا دھندلے کمرے سے گھرے رہنے سے جس طرح دھندلا پن معلوم ہوتا ہے اُسی طرح موافق قوتوں کے استعمال سے بھی ہوتا ہے۔ دونوں ایک ہی قسم کا اثر پیدا کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف مخالف قوتوں کا استعمال



Յուդայի խորհուրդ





تصادوم، اختلاف اور وضاحت کو ظاہر کرتا ہے اور اُس سے قربت کا احساس ہوتا ہے۔ چیزوں کی دوری اور اُن کے درمیان کے فرق کو ظاہر کرنے کے لئے مخالف یا موافق قوتوں کے متعدد تجربات اس طرح کئے جاسکتے ہیں۔ قوتوں کی ترتیب (Five Value Scale) میں جو قوتیں ایک دوسرے سے جتنی دوری پر ہیں اُن میں اتنا ہی اختلاف ہے اور جو جتنی قریب ہیں اُن میں اتنی ہی موافقت ہے۔

قوتوں کے ایہی ارتباط اور اُن کے تعلقات کا اثر شکل اور اُس کے خطوط پر بھی پڑتا ہے۔ اگر قوتیں ایک دوسرے سے زیادہ مختلف ہیں تو خطوط ابھر کر خاص شکل اختیار کر لیں گے اور اگر قوتوں میں زیادہ اختلاف نہیں ہے تو خطوط کو خصوصیت نہ حاصل ہوگی اور وہ غیر واضح اور دھندلے نظر آئیں گے۔

قوتوں کا ایک دوسرے سے جو تعلق ہوتا ہے اُس سے بھی قوت میں فرق آجاتا ہے۔ بھورے رنگ کے کاغذ کو سیاہ پس منظر پر رکھ کر دیکھئے۔ روشنی کی مقدار کے مطابق کاغذ کی قوت بڑھ جائے گی۔ اب اگر اسی کاغذ کو سفید پس منظر پر رکھا جائے تو اُس کی قوت ہمیں کم ہوتی نظر آئے گی۔ اس بات کو فرہن میں رکھتے ہوئے ہمیں تصویروں میں رنگ بھرنا چاہئے۔ تصویر کو فریم کر اتے وقت بھی چوکھٹے یا جس کاغذ پر اُسے ماؤنٹ کرنا ہے اُس کے رنگ وغیرہ کے انتخاب میں ان سب باتوں کا خیال رکھنے سے اثر میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔

## رنگ (Colour) *V. Important*

(بامی تو اتر سے روشنی اُجالا) ہی رنگ بن جاتی ہے۔ روشنی ہی رنگوں کی مخرج ہے۔ روشنی کا تجزیہ کرنے سے سب ہی رنگتیں حاصل ہو سکتی ہیں۔ سہ پہل شیشے (Prism) کی مدد سے روشنی کو تقسیم کر کے ان رنگوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ جھاڑ، فالوس کے سہ پہل تراشیدہ لٹکن کو اپنی نگاہوں کے سامنے کر کے جب ہم دیکھتے ہیں تو ہمیں کمکشاں کے ساتوں رنگ نظر آجاتے ہیں۔ ایسا اس لئے ہوتا ہے کہ روشنی جب پہل دار شیشے میں سے ہو کر ہماری نظروں تک پہنچتی ہے تو وہ اُن سات رنگوں میں تقسیم ہو جاتی ہے جو کمکشاں میں ہوتے ہیں۔ یہ ساتوں رنگ مل کر روشنی پیدا کرتے ہیں۔) روشنی کی یہ تقسیم جذب اور انعکاس (absorption and reflection) کے طریقوں سے بھی ہو سکتی ہے۔ جب کوئی چیز پوری روشنی کو جذب کر لیتی ہے تو وہ سیاہ نظر آتی ہے اور روشنی کے منعکس ہونے پر سفید۔ اگر روشنی کی کچھ ہی مقدار جذب ہوتی ہے تو منعکس ہونے والا باقی حصہ رنگین نظر آئے گا۔ درخت کے پتے ہمیں اس لئے ہرے نظر آتے ہیں کہ وہ ہرے رنگ کو چھوڑ کر روشنی کے اور رنگوں کو جذب کر لیتے ہیں۔ اسی طرح اگر ہمیں کوئی چیز سُرخ نظر آتی ہے تو سمجھنا چاہئے کہ صرف لال رنگ کو چھوڑ کر روشنی کے باقی رنگوں کو اُس نے جذب کر لیا ہے۔ رنگ کی پیدائش روشنی کی اُن ہی کرنوں سے ہوتی ہے جو منعکس ہو کر ہماری آنکھوں تک پہنچتی ہیں۔

۱۔ ہماری بصریاد پر سب سے پہلا اور خاص اثر چیزوں کے رنگ و روپ کا ہی پڑتا ہے۔ کسی ایک چیز کو اُس کے رنگ سے ہی ہم پہلے پہچانتے ہیں۔ اُس کے خطوط، ساخت اور روشنی و تاریکی کے تناسب وغیرہ کی شناخت بہت بعد میں آتی ہے۔ رنگ کے اثرات کی وسعت غیر محدود ہے۔ اگر ہم کہیں کہ ہماری زندگی کا شاید ہی کوئی ایسا رخ ہو جو رنگ کے اثر سے محفوظ کما جاسکے تو مبالغہ نہ ہوگا۔ اپنے خیالات اور جذبات تک کو ہم رنگوں سے ظاہر کرتے ہیں۔ شخصیت، واقعات، دل کی مختلف کیفیتوں، یہاں تک کہ خوشبو بدبو کو بھی ہم بہت سے رنگوں سے رنگ کر ظاہر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر پیلا رنگ روشنی اور پسندیدگی کا مظہر ہے۔ سورج کا رنگ اسے کہا جاتا ہے۔ بیجنی رنگ بھڑکیلے اثرات کو ظاہر کرتا ہے۔ نیلا رنگ عزت اور شریف انسل کا مظہر بن گیا ہے۔ لال رنگ جنگ کے دیوتا کا رنگ ہے۔ ڈر اور خطرے کو ظاہر کرنے کے لئے اس کو استعمال کیا جاتا ہے۔

رنگ کو ہم کس طرح دیکھتے ہیں؟ کسی بھی چیز کو ہم اپنی آنکھوں ہی سے دیکھتے ہیں۔ علم الابدان کے عالموں نے آنکھ کی بناوٹ اور اُس کے عملی کاموں کا جو حال بیان کیا ہے اُس سے ہماری معلومات پر بہت کچھ روشنی پڑتی ہے۔ پتیلیوں کے ذریعہ روشنی آنکھوں میں سرایت کرتی ہے اور آنکھ کے پچھلے حصے، جسے ریٹینا کہتے ہیں، پر جا کر مرکوز ہوتی ہے۔ ریٹینا میں دو قسم کے بہت چھوٹے چھوٹے سیلس ہوتے ہیں جنہیں بالترتیب rods اور Cones کہتے ہیں۔ ان سیلس کا تعلق بصریاد کے عصب چشم (optic nerves) سے ہوتا ہے۔ ریٹینا کی periphery میں rods نامی سیلس کافی تعداد میں

ہوتے ہیں اور اُن پر صرف روشنی اور سایہ کا ہی اثر پڑتا ہے۔ دوسرے قسم کے cones نامی سیلِس fovea میں زیادہ رہتے ہیں۔ Periphery میں کم۔ انھیں اُن کی خوبوں کے لحاظ سے تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے وہ جو لال اور ہرے رنگ سے متاثر ہوتے ہیں۔ دوسرے وہ جن پر نیلے اور پیلے رنگ کا اثر پڑتا ہے اور تیسرے وہ جو سیاہ اور سفید رنگ کی تمیز کرتے ہیں۔ کسی چیز کے ذریعہ منعکس ہو کر جب روشنی رٹینا پر مرکوز ہوتی ہے تو rods اور cones نامی دونوں قسم کے سیلِس جاگ اُٹھتے ہیں اور شبیہ رٹینا پر اتر آتی ہے۔ اس کے بعد بینائی کے عصبہ چشم کے ذریعے شبیہ کی خبر دماغ تک پہنچ جاتی ہے۔

## رنگوں کی خوبیاں

رنگوں کی تین خوبیاں ہوتی ہیں۔ ایک تو رنگت۔ دوسرے روشنی اور تاریکی کا تناسب اور تیسرے تیزی (hue, value & intensity)۔ ہماری بینائی پر ان تینوں کا اثر پڑتا ہے اور جذبات کو ابھارنے میں تینوں مردیتے ہیں۔ اس لئے یہاں ان میں سے ہر ایک کا حال بیان کرنا ضروری ہے۔

### رنگت (Hue)

رنگت کی بناء پر ہی ہم رنگوں کو نامزد کرتے ہیں۔ نیلے۔ ہرے اور لال وغیرہ رنگتوں کو ظاہر کرنے والے الفاظ ہیں۔ عموماً اسم رنگ اور اُس کی رنگتوں میں کوئی تفریق نہیں کرتے۔ دونوں کو ایک دوسرے کا مترادف سمجھتے ہیں۔ لیکن فنون کی اصطلاح میں یہ دونوں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ رنگ

بذات خود ایک مشہور لفظ ہے اور رنگت اُس کی ایک خصوصیت۔ رنگت کے علاوہ رنگ میں اُس کا تناسب اور تیزی بھی شامل ہوتی ہے۔ اس لئے رنگت کا حال بیان کرتے کے لئے جب ہم سے کہا جائے گا تو ہم جواب میں نیلا یا لال یا ہرا وغیرہ کہیں گے اور رنگ کا حال بیان کرتے وقت ہمیں رنگت کے ساتھ ساتھ اُس کے تناسب اور تیزی کا بھی بیان دینا ہو گا۔ لہذا ہم کہیں گے کہ ہلکا اور صاف نیلا یا گہرا اور بھورا پن لئے ہلکا (light dull blue or dark grayed yellow etc) رنگتوں کی روانی۔ رنگین چیزوں (dye, pigment or paint) اور رنگین روشنی کی مدد سے رنگتوں کو حاصل کیا جاسکتا ہے۔ کسی کمرے کو لال بنانے کے لئے یا تو ہم لال رنگ سے پوتہ لگاتے ہیں یا اُسے لال روشنی سے روشن کر سکتے ہیں۔

کچھ رنگتیں خاص (primary) کہلاتی ہیں۔ خاص رنگت سے ہمارا مطلب ایسی رنگتوں سے ہے جو دوسری رنگتوں کی آمیزش سے نہیں بن سکتیں۔ اسی طرح وہ رنگتیں جو دوسری رنگتوں کی آمیزش سے بنتی ہیں دورنگی کہلاتی ہیں۔ مختلف رنگتوں کی روشنیوں اور رنگوں کو ملانے سے دورنگی رنگت بنتی ہے۔ یہاں ایک بات اور ذہن نشین کر لینے کی ہے۔ وہ یہ کہ چیزوں اور روشنی کی خاص رنگتوں میں فرق ہوتا ہے۔ روشنی کی خاص رنگتیں وہی نہیں ہوتیں جو کہ رنگین چیزوں (pigments) کی خاص رنگتیں ہوتی ہیں۔

روشنی اور دیگر اشیاء کی مخصوص رنگتیں۔ اشیاء کے مخصوص سلسلے میں نیلی لال اور پیلی رنگتیں آتی ہیں۔ اور جتنی بھی رنگتیں ہیں وہ ان تینوں کی آمیزش سے حاصل کی جاسکتی ہیں۔ ہری رنگت نیلی اور پیلی رنگت کو ملانے سے بنائی جاسکتی ہے۔ نارنجی رنگت لال اور پیلا ملانے سے بن جاتی ہے اور بیجی کے لئے لال اور نیلی رنگتوں کی آمیزش کہنی ہوتی ہے۔

روشنی کے مخصوص سلسلے میں لال - ہر اور نیلا اعتدالی (violet blue) رنگتیں آتی ہیں اور جتنی بھی روشنی کی رنگتیں ہیں وہ ان تینوں کی آمیزش سے حاصل کی جاسکتی ہیں۔ لال اور ہری ملا کر پہلی رنگت دیتی ہے اور لال اور نیلا اعتدالی مل کر اعتدالی۔ اسی طرح ان کی آمیزش سے اور بھی رنگتیں حاصل کی جاسکتی ہیں۔

روشنی اور معدنی اشیاء کی رنگتوں میں جو فرق ہوتا ہے اُس کی وجہ یہ ہے کہ رنگت کی موجودہ چیزوں میں خصوصیت کے ساتھ روشنی کی کرنیں کس مقدار میں جذب اور منعکس ہوتی ہیں، اس پر انحصار ہوتا ہے۔ لال چیز صرف روشنی کے لال جزو کو چھوڑ کر باقی رنگتوں کو جذب کر لیتی ہے۔ لہذا لال رنگت ہی منعکس ہو کر ہماری نظر تک پہنچ پاتی ہے۔ مختلف اشیاء کو ملاسنے پر بھی اُن کی یہ خوبی برباد نہیں ہوتی اور اپنی استعداد کے مطابق روشنی کو وہ جذب کر لیتی ہیں۔ نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ روشنی کی کرنوں میں کمی آجاتی ہے۔ چیزوں کی آمیزش میں جیسے جیسے ہم زیادتی کرتے جاتے ہیں یعنی اور چیزوں کو ملاستے جاتے ہیں ویسے ویسے رنگ میں بھی فرق آتا جاتا ہے۔ یہ اس لئے کہ آمیزش میں ہر نئی چیز کی زیادتی روشنی کی کرنوں کو جذب کر لیتی ہے اور کرنوں کی کمی کی مناسبت سے آمیزش کی رنگت میں بھی فرق پڑتا جاتا ہے۔

روشنی سے پیدا شدہ رنگتوں میں کرنوں کی کمی نہیں بلکہ زیادتی ہوتی ہے۔ معدنی اشیاء کی ترتیب جہاں منفی عکس میں رہتی ہے وہاں روشنی اثباتی عکس میں۔ معدنی اشیاء کی رنگتوں میں کرنوں کی کمی کی وجہ سے فرق پڑتا ہے اور روشنی کی رنگت میں کرنوں کی زیادتی کی وجہ سے۔ اس کے علاوہ ان دونوں کے فرق کا سب سے زیادہ روشن پہلو ہری اور پہلی رنگتوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔

معدنی اشیاء میں ہر خاص طور سے نہیں بلکہ دو رنگی رنگت کی جگہ حاصل کرتا ہے۔ کیونکہ یہ پہلی اور نیلی رنگت کی آمیزش سے بنتا ہے۔ روشنی کی رنگتوں میں ہر

خاص رنگت کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی طرح پیلا معدنی اشیا میں مخصوص اور روشنی کی رنگتوں میں دورنگی کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہری اور لال روشنی کی آمیزش سے پیلی رنگت پیدا کی جاسکتی ہے۔

## رنگ جاننے کے بنیادی طریقے

(Fundamental Colour Sensations)

مادے اور روشنی کی مدد سے مختلف رنگتوں کو حاصل کیا جاسکتا ہے۔ یہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ فن کا جو سیکھنے والا ہے یا جو خود فن کار ہے اُسے زیادہ تر رنگ کے دائرے کو چھوڑ کر معدنی اور نباتاتی رنگتوں ہی سے کام کرنا ہوتا ہے۔ حسب ضرورت کئی رنگتوں کی آمیزش سے وہ حسب خواہش رنگت تیار کر سکتا ہے۔ لہذا ہمارا تعلق خاص طور سے تین مخصوص رنگتوں۔ لال۔ پیلی اور نیلی سے ہی رہے گا۔ ساتھ ہی ان رنگتوں سے بھی جو ان تینوں کی آمیزش سے بنتی ہیں۔ یہ سب ہوتے ہوئے بھی ایک بات اور ہے جس پر رنگت کے اثر کا انحصار ہے۔ وہ ہماری قوت بینائی ہے۔ ہماری قوت بینائی کو متاثر کر کے کس طرح کے جذبات یہ رنگتیں پیدا کرتی ہیں، یہ ذہن نشین کر لینے کی بات ہے۔ یہ ہم بتا ہی چکے ہیں کہ روشنی کی کرنیں پتلیوں میں سے سرایت کر کے آنکھ کے پچھلے حصے میں پڑنے پر شبیہ کو مرکوز کرتی ہیں۔ رتینا میں 'کوش' نامی لائق سیلس ہوتے ہیں جو ہری۔ لال۔ پیلی اور نیلی رنگتوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ لہذا رنگتوں کے مختلف اصولوں کے مطابق رنگ شناسی کی چار قسمیں ہو جاتی ہیں۔ نیلا۔ پیلا۔ لال اور ہرا۔ ان ہی کو بنیادی رنگ شناسی کہتے ہیں۔ رنگوں کے چکر کو تیزی سے گھما کر ان رنگتوں کو مل ملا کر



دیکھا جاسکتا ہے۔ گھومتے ہوئے چکر کی ایک رنگت ہماری بصارت کو متاثر کرتی ہے۔ اس کا اثر ابھی ہونے بھی نہیں پاتا کہ دوسری رنگت ہماری آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ اسی طرح تیسری اور پھر چوتھی رنگت تیزی کے ساتھ آتی جاتی ہے۔ نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ سب رنگتیں ایک ہو جاتی ہیں۔

کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جن کی بصارت کمزور ہوتی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ انھیں رنگتوں کی پہچان نہیں ہوتی۔ رنگت سے تعلق رکھنے والی اُن کی بینائی میں کوئی خرابی رہ جاتی ہے جس کی وجہ سے وہ صحیح طور سے دیکھ نہیں سکتے۔ رنگ دیکھنے کی کمزور بصارت عموماً لال اور ہری رنگت سے کہ دھوکا کھاتی ہے۔ لال اور ہری رنگت کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھ اور پہچان سکنا اُس کے لئے ممکن نہیں ہوتا۔ پورے طور سے رنگ دیکھنے کی کمزور بصارت کے لئے کسی بھی رنگ کو پہچان سکنا ممکن نہیں ہوتا۔ لیکن بہت کم پائی جاتی ہے۔ صرف معدودے جنہیں۔ رنگ دیکھنے کی کمزور بصارت کا عورتوں میں اکثر اثر ہوتا ہے۔ مردوں میں شاذ و نادر ہی پائی جاتی ہے لیکن رنگ دیکھنے کی کمزور بصارت والے شخصوں میں ایک دوسری خوبی ہوتی ہے۔ رنگوں کی رنگت کو پہچاننے میں خواہ وہ چوک جائیں لیکن رنگوں کے روشنی اور تاریکی کے تناسب کے فرق کو پہچاننے کی استعداد اُن میں بہت زیادہ ہوتی ہے۔ اس طرح اُن کی ایک کمی کی تلافی ہو جاتی ہے۔

رنگتوں کا اسکیل۔ لال اور عنبی کے درمیان اسپیکٹرم میں سب ہی رنگتیں شامل رہتی ہیں۔ سہولت کے لئے ان رنگتوں کو ایک دائرہ میں بھی سجایا جاسکتا ہے۔ دائرہ میں رنگتوں کو جگہ دینا اس بات پر منحصر رہتا ہے کہ ہم رنگوں کو کس نظر سے دیکھنا چاہتے ہیں۔

( pigments ) میں پوشیدہ ان کی خوبیوں کے لحاظ سے جب

ہم کسی تصویر کو رنگتے ہیں تو ہم مختلف مادوں کی رنگتوں ہی کی آمیزش کرتے ہیں۔ رنگتوں کی نہیں۔ ایسی حالت میں ہمیں رنگین مادوں کا خیال رکھنا ہو گا۔ اسی طرح جب ہم کسی تصویر کی تشریف کرتے ہیں تو اس کے اثر ڈالنے والے پہلوؤں پر ہماری نظر ہوتی ہے۔ لہذا یہاں ہمیں نفسیاتی بنیادوں کو اہمیت دینی ہوگی۔ اسی لئے رنگتوں کو دائرے میں دو درجوں میں سمجایا گیا ہے۔ رنگین مادوں والے دائرے میں رنگتوں کی ترتیب اس طرح رکھی گئی ہے کہ درمیان میں ایک علا چھوڑ کر دو خاص رنگتوں کو مقرر کیا جائے۔ اس کے بعد چو خالی جگہ رہ جاتی ہے۔ اس میں ان دونوں خاص رنگتوں کی آمیزش کو رکھا جائے اس طرح تین خاص اور تین دورنگی رنگتوں کا ایک دائرہ تیار ہو جاتا ہے۔

پہلے رنگتوں کا اسکیل ہمارے سامنے ہے، اس اسکیل میں دیگر درمیانی رنگتوں کو شامل کر کے مزید اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ پاس والی رنگتوں کی آمیزش سے دیگر درمیانی رنگتیں حاصل کی جاسکتی ہیں جیسے زرد اور نارنجی کو ملا کر اور نارنجی اور لال کو ملا کر۔ ملی ہوئی رنگتوں کا نام رکھتے وقت اس رنگت کا نام بعد میں رہتا ہے۔ جو کہ آمیزش میں زیادہ رہتی ہے۔ چنانچہ زرد و نارنجی (yellow) orange رنگت کا مطلب یہ ہو گا کہ اس آمیزش میں نارنجی رنگ کی زیادتی ہے۔

نفسیاتی بنیاد پر خاص رنگتیں چار قسم کی ہوتی ہیں۔ سبز، زرد، سرخ اور نیلی۔ دائرے میں ان رنگتوں کو بھی اسی طرح سمجایا جاتا ہے۔ اس طرح آٹھ رنگوں کا نفسیاتی بنیاد پر ایک اسکیل بنایا گیا ہے۔ اس اسکیل یا دائرے کو اسٹوالڈ اسکیل یا دائرہ کہتے ہیں۔ اسٹوالڈ ایک بہت بڑا اسمانداں تھا اور اسی نے سب سے

پہلے اس دائرے کو تیار کیا تھا۔ اس اسکیل کی رنگتوں میں بھی اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ پاس والی رنگتوں کی آمیزش سے دیگر درمیانی رنگتیں بن سکتی ہیں۔ اور انہیں اس دائرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ اسٹوڈنٹ کا جو مکمل دائرہ ہے اس میں چوبیس رنگتیں ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر نارنجی رنگت کو لیجئے۔ اس کے تین ضمنی حصے کئے گئے ہیں دائرے میں ان کا نمبر ۵، ۱۵ اور ۲۵ ہے۔ نمبر ۲۵ میں زرد نارنجی، نمبر ۵ میں خالص نارنجی اور نمبر ۱۵ میں لال نارنجی۔ جو پیرل رنگتوں کے اس دائرے کی ابتدا زرد رنگ سے ہوتی ہے۔ پہلے تین قسم کی پہلی رنگتیں ہوتی ہیں۔ نمبر ایک، دو، تین اور اس کے بعد نارنجی چار، پانچ، چھ۔ اس طرح دیگر رنگتوں کی قسبیں نمبر وار آتی جاتی ہیں اور دائرہ پورا ہو جاتا ہے۔ ہر ایک رنگت کے لئے دائرے کی چوبیس حصوں میں مساوی تقسیم کی گئی ہے۔

رنگتوں کا اثر۔ رنگتوں کا اثر خاص طور سے دو طرح کا ہوتا ہے۔ اول تو جذبات کو ابھارنے والا دوسرا سرد۔ جن رنگتوں میں لال کی زیادتی ہوتی ہے وہ جذبات کو ابھارتے ہیں اور جن میں نیلا زیادہ ہوتا ہے ان کا اثر سرد ہوتا ہے۔ رنگتوں کے اس اسکیل میں جو سلسلہ رکھا جاتا ہے اس میں بھی اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے۔ سرد سے نیلے تک وہی طرف کی قطار میں ابھارنے والی رنگتیں رہتی ہیں اور بائیں طرف کی قطار میں سرد رنگتیں۔

سرد اور ابھارنے کے علاوہ رنگتوں سے دیگر اثرات بھی پیدا ہوتے ہیں۔ زرد رنگت دیگر رنگتوں میں سب سے زیادہ روشن ہوتی ہے۔ یہ اس لئے کہ سورج کی رنگت بھی زرد ہی ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ رنگت چمک اور خوشی کے جذبات کو تحریک دیتی ہے۔

لال رنگت بتر اور مچھنے والی ہوتی ہے۔ دیگر رنگتوں کو پیچھے چھوڑ کر یہ رنگت سب سے آگے ابھر آتی ہے۔ زرد رنگت سے ملائے پر تاریخی رنگت بن جاتی ہے اور ان دونوں رنگتوں کا مشترکہ اثر تحریک پیدا کرنے والا اور مسرت بخش ہوتا ہے۔

نیلی رنگت میں سکون اور چکنا مہٹا ہوتی ہے۔ شفاف نیلے آسمان کی طرح۔ لال رنگت جہاں ہماری آنکھوں کے سامنے زبردستی آکر موجود ہو جاتی ہے۔ وہاں نیلی رنگت دور سے ظاہر کرتی ہے۔ لال رنگت جدوجہد اور بھل کی منظر ہے۔ نیلی جیسے سب بھگڑے بھنجھٹوں سے دور امن و سکون کی منظر۔ اگر نیلی رنگت کے ساتھ زرد رنگت ملا دی جائے تو عینابی رنگت تیار ہو جاتی ہے۔ عینابی ساکن لیکن نامالشی رنگت ہوتی ہے۔

ہرے رنگت کی قدرت میں زیادتی ہوتی ہے۔ اس لئے اس کے اثر میں مسرت نازگی، بیفکری اور خوش مذاقی کے جذبات شامل رہتے ہیں۔ اگر ہرے اور نیلے کو ملایا جائے تو اس کے اثر میں بیفکری اور سکون کے جذبات کا اضافہ ہو جائے گا۔

اس طرح ہر ایک رنگت اپنا الگ اثر رکھتی ہے۔ درمیانی رنگتوں کا اثر ان رنگتوں کے مشترکہ اثر کو ظاہر کرتا ہے جن کی آمیزش سے انھیں تیار کیا جاتا ہے۔

## ✓ قوت (Value)

قوت کی تشریح روشنی کی خاص مقدار کی شکل میں ہم پہلے ہی کر چکے ہیں۔ بصارت کا یہ ایک ضروری جزو ہے۔ اس پر بھی ہم پہلے کچھ کہہ آئے ہیں۔ یہاں ہم قوت کا تجربہ رنگوں کی ایک خوبی کی شکل میں کریں گے اور کسا تھرتی یہ بتانے کی کوشش بھی کریں گے کہ رنگوں

کے متعلق ہمارے احکامات کو کس حد تک یہ متاثر کرتا ہے۔

رنگوں کی رنگت میں ان کی قوت کے مطابق اختلاف پیدا ہوتا ہے۔ زرد رنگ زیادہ روشن ہونے کی وجہ سے زیادہ چمکدار ہوتا ہے۔ اسی طرح نیچنی رنگت سب سے زیادہ سیاہی مائل ہوتی ہے۔ روشنی کی مقدار کے اختلاف کے ساتھ ساتھ ایک ہی رنگت کی قوت کو گھٹا بڑھا کر اس کی مختلف صورتیں پیدا کی جاسکتی ہیں۔ مثلاً نارنجی رنگت میں سفید رنگت کی آمیزش سے زیادہ روشن، متوسط اور کمتر روشن رنگتیں پیدا کی جاسکتی ہیں۔ اسی طرح نارنجی رنگت میں سیاہ رنگت ملائے سے بھی مختلف رنگتیں پیدا کی جاسکتی ہیں۔ اس طرح کسی ایک رنگت میں سیاہ اور سفید رنگت ملائے سے قوتوں کا مکمل اسکیل تیار کیا جاسکتا ہے۔ اس اسکیل کی سمت جیسا کہ ہم پہلے بتا چکے ہیں، سیاہ سے سفید تک ہوگی۔ قوتوں کی ایک سرے سے دوسرے سرے تک یہی دو حدیں ہیں۔ رنگتوں کی قوت کے اسکیل میں ایک بات اور ہوتی ہے وہ یہ کہ سب سے زیادہ روشن رنگت سفید کے مقابلہ میں زیادہ سیاہ اور سب سے کم روشن رنگت سیاہ کے مقابلہ میں زیادہ روشن ہوتی ہے۔ سفید کی آمیزش سے جو رنگتیں تیار ہوتی ہیں انھیں ٹنٹ کہتے ہیں اور سیاہ کی آمیزش سے جو رنگتیں بنتی ہیں انھیں شیڈس کہتے ہیں۔

(قوتوں کا اثر۔ سفید کی آمیزش ہونے کے باعث ٹنٹ کا اثر تاریکی بخشنے ہوتا ہے۔ رنگت میں کچھ شوخی آجاتی ہے۔ مثلاً اگر نیلی رنگت میں سفید کی آمیزش کی جائے تو اس کی سنجیدگی میں کمی آجاتی ہے اور اگر سیاہ کی آمیزش کی جائے تو رنگت پہلے سے زیادہ بھاری ہو جاتی ہے۔ یہی بات دوسری رنگتوں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ کسی رنگت کا شوخ یا سنجیدہ اثر اس بات پر موقوف ہے کہ اس میں کتنی مقدار تک سفید یا سیاہ رنگت کی آمیزش کی گئی ہے۔ مگر یہ تو

سنجیدہ اثر پیدا کرتی ہیں اور ہلکی قوتیں شوخ حدیثات کو اُبھارتی ہیں۔ ایک کا اثر افسردہ ہوتا ہے اور دوسرے کا تازگی بخش۔

### تیزی یا شدت (Intensity)

کسی رنگت کی چمک یا خالص پن اس کی تیزی کو ظاہر کرتا ہے، چمکدار زرد خالص یا پورے طور سے زرد تیزی کی زیادتی کو ظاہر کرتے ہیں۔ دھندلا زرد، سیاہی مائل زرد بے میل زرد تیزی کی کمی کی صورت کے مظہر ہیں۔ تیزی کی ایک سرے سے دوسرے سرے کی حدود کی وسعت پوری چمک سے لے کر پورے دھندلے پن تک ہوتی ہے۔ تیزی کے لئے انگریزی کا لفظ پیموریشن بھی استعمال ہوتا ہے۔ خالص یا پوری رنگت سے شروع کر کے دھندلے پن تک ہم تیزی کا اسکیل تیار کر سکتے ہیں۔ اگر ہم کہیں کہ فلاں رنگ کی تیزی آدھی ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ اس رنگت کی چمک اس کی مکمل شکل کے مقابلے میں نصف رہ گئی ہے۔ مکمل کرنے والی رنگتوں کی آمیزش سے تیزی میں اختلاف پیدا کیا جاسکتا ہے۔ رنگتوں کے دائرے میں جو رنگتیں آمنے سامنے پڑتی ہیں انہیں مکمل کرنے والی رنگتیں کہا جاسکتا ہے۔ ان رنگتوں کی مفصل تشریح دوسری جگہ کی گئی ہے۔ اگر ہم دو مکمل کرنے والی رنگتوں کی آمیزش کریں۔ مثلاً زرد اور نیلی کی، تو ہمیں گہری رنگت حاصل ہو جائے گی۔ دیگر مکمل کرنے والی رنگتوں کی آمیزش سے ایسا ہی اثر پیدا ہوگا۔ جیسے سرخ اور سبز کی آمیزش سے اسی طرح زرد رنگت میں نیلی ملائے سے اس کی تیزی کا اسکیل تیار کیا جاسکتا ہے۔ اور چمک کی مقدار کی حدود کو گھٹا یا بڑھایا جاسکتا ہے۔

تیزی سے اختلافات کا اثر۔ مکمل تیزی ہماری نگاہ کو اپنی طرف متوجہ

کرتی ہے۔ اس کے برخلاف رنگت جتنی زیادہ گرے ہوگی اتنی ہی کم ہماری توجہ میں داخل ہوگی۔ جہاں وسیع جگہیں رنگی ہوں وہاں زیادہ تیزی کی رنگتوں کا اثر پسندیدہ نہیں ہوتا اور آنکھوں میں کھٹکتا ہے۔ زیادہ تیزی والی رنگت میں چمک اور شوخی زیادہ ہوتی ہے۔ اسی سے چھوٹی ہی جگہوں میں ہی اُس کو استعمال کرنا چاہئے۔ بڑی جگہوں کو رنگنے کے لئے گہری رنگت زیادہ موزوں ہوتی ہے۔ گرے رنگت کی ایک رنگی کو دور کرنے کے لئے سچک اور رنگتوں کا سہارا لیا جاسکتا ہے۔

## ہم آہنگی کے اصول

ہم آہنگی پیدا کرنے کا طریقہ۔ فنون لطیفہ جیسا کہ اس کے نام ہی سے معلوم ہوتا ہے، لطیف بنیادوں پر مبنی ہے۔ یہ بنیادیں جہاں تک اُن کی تقویری صورت کا تعلق ہے، مخط، شکل، قوت اور رنگت کے ذریعے قائم کی جاسکتی ہے اور اُن کا نظارہ لطیف مناسبتوں میں پیدا کرنا فن کار کا مقصد ہوتا ہے۔ اعلیٰ درجہ کے فنی کارناموں کے مشاہدے سے تحریک پاکر تخلیقی تجربات کے ذریعہ اس مقصد کی تکمیل کی طرف ہم آگے قدم بڑھا سکتے ہیں۔

لطیف مناسبتوں کو سمجھنے اور پرکھنے کے لئے نیز نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ نظر کاتی مشق کے بعد ہی پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ہمیں اس نیز نظری کی مشق کو ہی آگے بڑھانا چاہئے۔ فن کی مکمل تعلیم نظر کو نیز کرنے والی مشق اور کوششوں کی زمین پر کھڑی ہے۔ اس مشق کو انگریزی میں *aestheticism* کہتے ہیں۔ اس لفظ کے اصل معنی بصارت کے ذریعے کسی چیز کی تشکیل کرنا ہوتا ہے۔ قوت احساس سے ہم میں اچھے اور برے جذبات پیدا ہوتے ہیں جس طرح ہم اپنے کانوں سے اچھی اور بری آواز سنتے ہیں۔ اسی طرح ہمیں اپنی آنکھوں کے ذریعے اچھے اور برے مناظر کا مشاہدہ ہوتا ہے۔ ان دونوں

احساسات میں سے جو زیادہ اچھا ہوتا ہے اُسی کو سب چاہتے ہیں۔ یہ انسانی فطرت ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ احساس کے ذریعے ہم تجربات میں ترمیم بھی کرتے گئے ہیں۔ اس طرح لفظ استیمپٹک کے جو اصل معنی تھے وہ خواہ جو بھی ہوں، اُس کا استعمال اب خاص معنوں میں ہوتے لگا ہے۔ صرف ان ہی احساسات کو اب یہ لفظ ظاہر کرتا ہے جو اچھے ہوتے ہیں دوسرے الفاظ میں صداقت بھی ایک حسن و خوبی ہے۔

اعلیٰ درجہ کے رقص و سرود کا علم، اُس کو سمجھنے کی اہلیت صرف کتابوں کے مطالعہ ہی سے نہیں ہو سکتی۔ اس طرح رقص و سرود سے تعلق رکھنے والے کچھ پورے الفاظ اور جملوں کا استعمال خواہ ہم سیکھ جائیں لیکن رقص و سرود کا لطف تو رقص و سرود کو دیکھ کر ہی حاصل کیا جاسکتا ہے۔ اودے شکر کے رقص کو دیکھ کر جو احساسات ہم میں پیدا ہوتے ہیں، وہ ظاہر ہے کہ کتابوں کو پڑھ کر ہم میں نہیں پیدا ہو سکتے۔ یہی بات ہر فنی کارناموں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ اعلیٰ درجہ کی تصویروں کو سمجھنے اور ان کی مدح سرائی کے لئے صرف دوسری علم کافی نہیں ہوتا۔ اس کے لئے تجربات کی ترقی کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہمارے تجربات جتنے زیادہ ہوں گے انتہائی زیادہ ہم فنی کارناموں کو سمجھ سکیں گے اور ان کی قدر کر سکیں گے۔ ایسا نہ ہونے پر ہمارا علم محض دوسری رہ جائے گا۔ کوئی تصویر بھی اگر ہم بنائیں گے تو وہ اپنی اصل بنیاد کی محض نقل ہو کر رہ جائے گی یا بالفاظ دیگر اُس میں فنی جذبات کا اتار چڑھاؤ نہ ہوگا۔

فنی اتار چڑھاؤ پیدا کرنے والی طاقت باطنی ہوتی ہے۔ ظاہری تدابیر سے اُس کی تکمیل نہیں کی جاسکتی۔ سچ تو یہ ہے کہ جب تک اس باطنی قوت کی ترقی نہیں ہوتی۔ تب تک ظاہری تدابیر پر بھی ہم پورے طور پر عمل نہیں کر سکتے۔ اس باطنی قوت کی ترقی کے لئے مشق کی ضرورت ہے۔ پہلے معمولی عملوں سے شروع کیا جائے۔ اس کے بعد رفتہ رفتہ مشق کو بڑھایا جائے۔ آسان فنی ترقی



کا یہی راستہ ہے۔ ہم دو طریقوں سے اپنے تدریجی خیالات کی نزاکتوں کی وضاحت کر سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ زیادہ سے زیادہ تعداد میں اعلیٰ درجہ کے فنی کارناموں کا مشاہدہ کرنے اور تجربہ کے ذریعے ان بنیادی اصولوں سے واقفیت حاصل کرنے کی کوشش کریں جو فنی کارناموں کے حُسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ دوسرا طریقہ یہ کہ ہم خود ہم آہنگی کے متعلق تجربے کرتے رہیں اور تجربہ کر کے پتہ لگائیں کہ وہ کونسی باتیں ہیں جن کے چھوٹ جانے سے ہماری تصویریں دیگر فنی تصاویر کی طرح خوبصورت نہیں ہوتیں نہ صرف تصویروں کے بارے میں بلکہ جتنے بھی فنی کام ہیں سب پر یہ بات عائد ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہمارا کوئی بھی علم اس وقت تک مکمل نہیں کیا جاسکتا جب تک کہ وہ علمی جامہ نہیں پہن لیتا۔ عمل نہ ہونے کی وجہ سے اصولی باتیں ہوائی بن کر رہ جاتی ہیں۔ اس لئے ان دونوں کا ایک ساتھ چلنا ضروری ہے۔

ہم آہنگی سے ہماری کیا مراد ہے، اسے اب واضح کر دیں۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ اظہار جذبات کی ابتداء اس وقت تک نہیں ہوتی جب تک کہ ہم کسی ایک جگہ پر کچھ خطوط نہیں کھینچ لیتے۔ مثال کے طور پر ایک کاغذ لیجئے۔ اس میں مقررہ ناپ کا حاشیہ کھینچ کر ایک جگہ بنا دی گئی ہے۔ اس جگہ میں آپ کچھ خطوط کھینچ لیں یہیں سے ہم آہنگی کی ابتداء ہو جاتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ یہ کہنے کے کاغذ پر حاشیہ کھینچ کر جب ہم کسی جگہ کی ناپ مقرر کرتے ہیں تب ہی سے ہم آہنگی کی ابتداء ہو جاتی ہے اس کے بعد حاشیہ سے گھری ہوئی جگہ میں ہم خطوط بھی کھینچ سکتے ہیں۔ دو پہل، سہ پہل یا اپنی مرضی کے مطابق دیگر شکلیں بھی بنا سکتے ہیں۔ ان شکلوں کو ایک مقررہ جگہ میں ہم بنا رہے ہیں اور اس جگہ کے مطابق ہی ہم ان شکلوں کو ترتیب بھی دیں گے۔ بالفاظ دیگر

اسی کو ہم آہنگی کا کام کہتے ہیں۔ دی ہوئی ناپ کی جگہ کو حاشیہ دے کر گھیرنے سے ہم آہنگی کا عمل شروع ہوا تھا۔ اب اس گھری ہوئی جگہ کے اندر بنی ہوئی شکلوں کے ذریعے گھیری جانے والی جگہوں میں اور دوسری ان سطحوں اور دی ہوئی سطح کے باہری خطوط میں جیسے جیسے ایک تعلق قائم ہوتا جاتا ہے ویسے ویسے ہمارا ہم آہنگی کا کام بھی پورا ہوتا جاتا ہے۔ شکلوں کو مناسب ترتیب اور اسپیسنگ سے سجانا ہی ہم آہنگی کہلاتا ہے۔

یہاں اس بات کو واضح طور سے سمجھ لینا ضروری ہے کہ فن کے جتنے بھی کام ہیں ان سب میں ہم آہنگی ان ہی باتوں پر موقوف ہے۔ ہم آہنگی کے اصول سب کے ایک ہی سے ہیں۔ سچ پوچھا جائے تو فن کی دیگر جتنی بھی قسمیں ہیں ان سب میں بہت کچھ یکسانیت نظر آتی ہے۔ مثلاً موسیقی۔ رقص۔ ادب وغیرہ فنون لطیفہ کو لیجئے۔ ان سب کا مقصد احساسات اور جذبات کو ظاہر کرنا ہوتا ہے۔ ان کا اثر بھی ہمارے جذبات کو تحریک کرنے والا ہی ہوتا ہے۔ ہمارے جذبات ہی کو وہ متاثر بھی کرتے ہیں۔ موسیقی میں ترتیب وار تہہ و تم ہوتا ہے۔ اس کی لطیف بھر کی ہم نقل کر سکتے ہیں۔ اس طرح ہمیں ایک چرلطف احساس ہوتا ہے۔ رقص میں ہر ایک قدم کا ایک دوسرے سے تعلق ہوتا ہے اور دیکھتے دیکھتے لطیف جذبات پیدا کرنے والا ایک پٹرین تیار ہو جاتا ہے۔ اسی طرح ادبی کارناموں میں بھی ترتیب الفاظ کے ذریعہ لطیف جذبات بیدار ہوتے ہیں۔ یہی بات فن منظر نگاری میں بھی ہوتی ہے۔

اب تک کے تجربے سے یہ واضح ہو گیا ہو گا کہ کسی تصویر کو فنی کارنامے کی شکل دینے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ اس تصویر میں جن شکلوں کو

جگہ دی گئی ہے وہ قدرتی شکلوں کے مطابق ہی ہوں۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہنا چاہئے کہ تصویر کی ساخت مناظر قدرت کی محض نقل ہونا ضروری نہیں ہے۔ مناظر قدرت کی ہم آہنگی کی ضرورت کے مطابق اُن میں تبدیلی کر لی جاتی ہے یا یوں کہئے کہ انھیں فن کے سانچے میں ڈھال لیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ایسیلیس کی عیسیٰ مسیح والی تصویر دیکھیے۔ پیکاسو کی تصویر میں بھی اسی قسم کی ہوتی ہیں۔ فن کے سانچے کی اصلیت میں ہی مصوّر کی خصوصیت ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مصوّر میں اور توڑ کھینچنے کے کمرے میں کوئی فرق نہ رہ جاتا۔

ہم آہنگی کے حسب ذیل اصول ہمارے لئے کافی ہونگے۔  
(۱) توازن۔

(۲) تناسب۔

(۳) روانی یا موزونی تغیر و تبدل، تسلسل، تطابق، نامطابقت، ٹرانسیشن اور ریڈی ایشن وغیرہ۔

(۴) سب آرڈینیشن اور ایفیسیس۔

توازن۔ توازن ایک ایسی خوبی ہے جس سے ہم آہنگی میں استقلال اور ارتباط کا جذبہ آجاتا ہے۔ یہ جذبہ ہمارے دل کو پسندیدہ معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ہم آہنگی میں جب یہ خوبی نہیں ہوتی تو اُس کا اثر ہمیں اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ ارتباط کے نہ ہونے سے ساری ہم آہنگی جیسے لڑکھڑاتی سی معلوم ہوتی ہے۔ اُسے سنبھالنے کے لئے ہمارے کی ضرورت ہوتی ہے۔ توازن اسی سہارے کی کمی کو پورا کرتا ہے۔

توازن کا تجربہ ہم نے سب سے پہلے اُس وقت کیا جب ہمیں چیزوں

کا وزن معلوم کرنے کی ضرورت ہوئی۔ جب ہم کسی چیز کو بازاریں خریدنے جاتے ہیں تو دکاندار اسے تول کر دیتا ہے۔ بچوں کے کھیل میں بھی توازن کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک تختے کو بیچ سے محور پر لگا دیا جاتا ہے۔ بچے تختے کے دونوں سروں پر بیٹھتے ہیں۔ جس سرے پر وزن زیادہ ہوتا ہے وہ جھک جاتا ہے۔ محور کے قریب یا اُس سے دور کھسک کر چھکاؤ کا توازن کیا جاسکتا ہے۔ لیکن تصویر میں توازن مادی سے بجائے حیدر بانی ہوتا ہے۔ بصارت بھی اپنا ایک وزن رکھتی ہے۔ اس وزن کو گھٹا بڑھا کر توازن قائم کیا جاسکتا ہے۔ یہ ایک ایسی خوبی ہے جو ہماری نگاہ کو ایک سہارا دیتی ہے اور ہماری توجہ کو قائم رکھنے میں مدد دیتی ہے۔ اپنے اپنے وزن کے مطابق ہی خط۔ شکل۔ رنگت وغیرہ ہماری توجہ کو اپنی طرف نہ صرف مبذول کر لیتی ہے بلکہ اس توجہ کو استقلال بھی عطا کرتی ہے۔ توجہ جتنی زیادہ مستقل ہوتی ہے اتنا ہی زیادہ اُس کا وزن ہوتا ہے۔ توجہ کی مقدار کے ساتھ ساتھ وزن کی مقدار بھی گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔

خط کا وزن۔ یہ ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ ہماری نظر خط کی تقلید کرتی ہے۔ خط کی وسعت اس سرے کے نقطے سے اُس سرے کے نقطے تک ہوتی ہے۔ اب اگر ایک ہی سمت میں کئی خطوط یکجہنہ دئے جائیں تو خط کی رفتار کی تیزی میں اضافہ ہو جائے گا۔ رفتار کی اس تیزی ہی کو خط کا وزن کہتے ہیں۔ شکل کا وزن۔ شکل کا وزن اُس کی ناپ پر موقوف ہوتا ہے۔ شکل جتنی زیادہ بڑی ہوگی اتنی ہی زیادہ وہ ہماری نگاہ کو مخاطب کرے گی۔ چھوٹی شکل کے تناسب میں بڑی شکل کا وزن زیادہ ہوتا ہے۔ شکل کے بڑے ہونے سے ہماری توجہ میں اضافہ ہوتا ہے اور توجہ کے اضافہ کے ساتھ

اُس شکل کے وزن میں اضافہ ہوتا ہے۔ سطح کا وزن اُس کی صورت اور خوبی پر موقوف ہوتا ہے۔ مختلف قسم کی سطحوں کا وزن بھی مختلف قسم کا ہوگا۔

سادہ سطح پر اگر معمولی باہری خطوط بنے ہوں تو ان کا وزن ہماری نظر کو زیادہ نہیں معلوم ہوگا۔ اس کے برعکس اگر سطح پر بنے ہوئے بیرونی خطوط پیچیدہ ہیں یا کوئی پیٹرن اُس پر بنا ہوا ہے تو اُس کا وزن زیادہ ہوگا۔ بالفاظ دیگر پیچیدہ بیرونی خطوط کا مشاہدہ کرنے میں ہماری آنکھوں کو زیادہ دیر تک کوشش کرنی پڑے گی۔ ہماری نظر زیادہ دیر تک سطح پر بستے ہوئے پیچیدہ باہری خطوط یا پیٹرن پر ٹکی رہے گی اور اسی تناسب سے اُس کا وزن بھی زیادہ ہوگا۔

**قوتوں کا وزن۔** (Weight of Values)۔ قوتوں میں جب کبھی زیادہ نامطابقت ہوتی ہے، جیسا کہ سیاہ اور سفید ہیں، تو گہری جاذبیت پیدا ہوتی ہے۔ اسی لئے ہماری نظروں کو اُس کا وزن زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ مطابق رنگتوں کا اثر اتنا وزنی نہیں ہوتا۔ وجہ ظاہر ہے۔ مطابق رنگ ایک دوسرے میں ملتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس لئے ان کی جاذبیت اتنی زیادہ نہیں ہوتی جتنی کہ مخالفت رنگوں کی۔

**رنگوں کا وزن۔** رنگوں کے وزن بھی مختلف ہوتے ہیں۔ اسٹوڈنٹ ڈائرہ یا پیگمنٹ اسکیل میں جو گرم رنگتیں ہوتی ہیں وہ نظر کو زیادہ آسانی سے متوجہ کرتی ہیں۔ سرد رنگتوں کی جاذبیت اتنی زیادہ اور عام فہم نہیں ہوتی۔ قوتوں میں جتنی زیادہ نامطابقت ہوتی ہے اتنا ہی زیادہ ان کا وزن ہوتا ہے۔

توازن کی قسمیں۔ توازن کے عدد و خال اور اُس کے متغیر ہتھکالوں

کا ذکر کرتے ہوئے ہم نے بچوں کے ایک کھیل کی مثال دی تھی۔ کھڑا محور یا درمیانی نقطہ (axis یا pivot) سے برابر فاصلے پر بیٹھے ہوئے بچوں کا وزن حسب برابر ہوتا ہے تو توازن قائم رہتا ہے۔ اس کے علاوہ اگر دونوں طرف کا وزن ایک نہیں ہوتا تو ہلکے وزن کو محور سے زیادہ دور کر دیا جاتا ہے۔ یا پھر بھاری وزن کو محور کے قریب کھسکا دیا جاتا ہے۔ ایسا کرنے سے توازن قائم ہو جاتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ توازن قائم کرنے میں شکل خاص کا وزن اور محور سے اُس کا فاصلہ، یہ دونوں اہم مدد دیتے ہیں۔ حساب کے لحاظ سے توازن قائم کرنے کے لئے مندرجہ ذیل تناسب کو ہمیں اپنے سامنے رکھنا ہوگا۔

$$M \times x = M' \times x'$$

$x$  اور  $x'$  اُس فاصلے کو ظاہر کرتے ہیں جو کہ ادھر ادھر رکھے ہوئے وزنیوں اور درمیانی نقطے کے وسط میں ہوتا ہے۔  $M$  اور  $M'$  ادھر ادھر رکھے ہوئے وزنیوں کو ظاہر کرتے ہیں۔

توازن قائم کرنے کے لئے ایک ہی ناپ کی چیزوں کو ایک سے فاصلے پر علحدہ رکھنے سے توازن قائم کیا جاسکتا ہے۔ غیر مساوی چیزوں کو غیر مساوی فاصلے پر رکھنے سے بھی اسی طرح کا ہم وزن اثر پیدا کیا جاسکتا ہے۔ ہمارا ایک مرکزی نقطہ ہوتا ہے جسے سامنے رکھ کر مساوی اور غیر مساوی فاصلے سے چیزوں کی ایک ہم وزن ترتیب ہم قائم کرتے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہماری بصارت میں بھی توازن ہوتا ہے۔ ہونا بھی چاہئے۔ بصارت کا توازن دو طرح کا ہوتا ہے

(۱) منظم یا مساوی توازن (The formal Balance.)

(۲) غیر منظم یا غیر مساوی توازن (The informal Balance)

Formal Balance سے ہماری مراد ایک ایسے توازن سے ہے جس میں کسی ایک درمیانی نقطے یا محور (axis) سے مساوی فاصلے پر ہم وزن (جھکاؤ کی) چیزوں کو جھکایا جائے (تصویر ۵۶) اس توازن میں تناسب (symetry) پر توجہ دی جاتی ہے۔ ایک ایسا توازن جس کی شکل و ساخت میں نامناسبیت کے بجائے مناسبت اور یکسانیت ہو۔ دوسرے لفظوں میں اسے ہم منظم توازن کہہ سکتے ہیں۔ یہ توازن پھولوں، درختوں اور انسان کی جسمانی ساخت میں دیکھا جاسکتا ہے۔ تتلیوں کے پروں کی رنگت بھی اس کا ایک اچھا نمونہ ہے۔ بعض مکانوں اور محلوں کی بنیاد کا مشاہدہ کرنے سے بھی اس سے واقفیت حاصل کی جاسکتی ہے۔

منظم توازن سے نظم و استقلال کا علم ہوتا ہے۔ اسے دیکھنے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سب کچھ سنبھال کر رکھا گیا ہے۔ معمولی آدمی بھی منظم توازن کی تعریف کر سکتا ہے۔ لیکن اس کے اثر میں ہم آہنگی آنے کا بہت امکان رہتا ہے۔ منظم توازن ایک حد تک ہی لطف پیدا کر سکتا ہے۔ یہ اس لئے کہ اس میں سب کچھ گھٹا بندھا ہی رہتا ہے۔

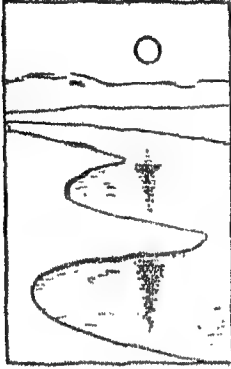
دوسری قسم کے توازن کو غیر منظم یا غیر مساوی توازن کہہ سکتے ہیں۔ اس میں کسی ایک درمیانی نقطے یا محور سے غیر مساوی وزن (جھکاؤ) میں اثرات کو غیر مساوی فاصلے سے رکھا جاتا ہے۔ وزن (جھکاؤ) جتنا بھاری ہوتا ہے اتنا ہی زیادہ وہ درمیانی نقطے کے قریب رکھا جاتا ہے (تصویر ۵۷) غیر مساوی توازن کی تعریف آسانی سے نہیں ہوتی۔ اس توازن کو پیدا کرنا بھی مشکل ہوتا ہے۔ اختلافات کی بھی اس میں پوری گنجائش

ہوتی ہے۔ اس لئے اس کا اثر مساوی توازن کی طرح ہم آہنگ نہیں ہو پاتا۔ دوسرے لفظوں میں ہم اسے آزاد توازن بھی کہہ سکتے ہیں۔ توازن کو پیدا کرنے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ صرف دو ہی طرح کی رنگتیں (masses) استعمال کی جائیں جسبہر معنی رنگتوں کی پیدائش گھٹائی یا بڑھائی جاسکتی ہے۔ لیکن منظم یا مساوی توازن میں ایک دوسرے سے مخلوط ہونے والی رنگتوں (identical masses) کو درمیانی نقطے سے یکساں فاصلے پر رکھا جاتا ہے بغیر منظم یا غیر مساوی توازن میں رنگتوں کو پوری جگہ پر کسی طرح بھی رکھا جاسکتا ہے۔ صرف اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ مجموعی طور سے وہ استقلال یا توازن کا جذبہ ظاہر کریں۔

مندرجہ بالا تجربے میں ہم نے لفظ غیر مساوی اور مساوی وزن (بھکاکاؤ) کو استعمال کیا ہے۔ لفظ بھکاکاؤ یا وزن (weight) سے ہمارا کیا مطلب ہے اور اسے کس طرح گھٹایا بڑھایا جاسکتا ہے اسے کچھ اور واضح کرنے کی ضرورت ہے۔ مثال کے لئے خطوط کو لیجئے۔ خطوط کا بھکاکاؤ (weight) جس سمت میں خطوط رواں ہوتے ہیں، اُسی طرف ہوتا ہے۔ سمت بتانے والے خطوط کی تعداد کے زیادہ ہونے پر بھکاکاؤ بھی زیادہ ہو جائے گا۔ چنانچہ روانی کی سمت خاص کی مشق جتنی زیادہ ہوگی اتنا ہی زیادہ اُس کا بھکاکاؤ (weight) ہوگا۔ روانی کی سمت کو روکنے یا کاٹنے والے خطوط کے کھینچنے سے بھکاکاؤ کی مقدار میں کمی کی جاسکتی ہے۔ بھکاکاؤ کی رکاوٹ اُس وقت سب سے زیادہ ہوتی ہے جب مخالف خطوط روانی والے خطوط سے زاویہ قائمہ پر آکر ملتے ہیں۔ اس طرح کی رکاوٹ مستطیل کے زاویوں میں افق کے خط کو کاٹ کر کسی درخت یا قطب مینار کے



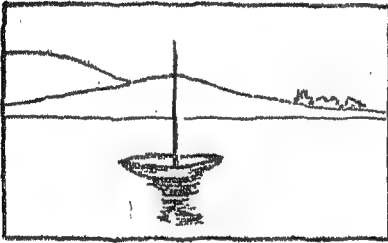
۱۳۲



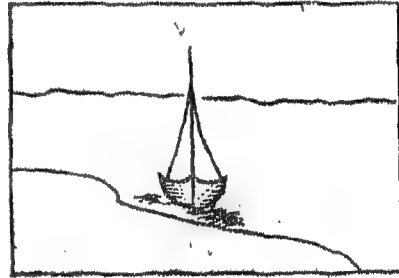
تصویر ۲۶



تصویر ۲۷



تصویر ۲۹



تصویر ۲۸



تصویر ۵۰

منظر میں یونانی محلوں یا مندروں کے دروازوں میں دیکھی جاسکتی ہے۔ (دیکھئے تصویر نمبر ۶۴ سے نمبر ۵۰ تک)۔

اسی طرح رنگتوں کی روانی کے جھکاؤ کو بھی روکا جاسکتا ہے۔ منسلک تصویروں سے یہ واضح ہو جائے گا۔ خطوط مستقیم کی رکاوٹ کا عمل مستطیل اور مربعوں میں کیا جاتا ہے۔ تصویر کے اہتمام میں بھی اس سے مدد لی جاتی ہے۔ اثر کو بڑھانے میں رکاوٹوں کا یہ عمل خاص طور سے مفید ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی ایک خط کے جھکاؤ کو مخالف خط کے جھکاؤ تک پہنچایا جاسکتا ہے۔ ایسا کرنے کے لئے ان دونوں کے جھکاؤ کو ملانے والے ایک تیسرے خط کی ہمیں مدد لینی ہوتی ہے۔ اس خط کو مذکورہ جھکاؤ کے درمیان کی کڑی یادوں کے ملانے جملانے کا ذریعہ کہا جاسکتا ہے۔ ایسا کرنے سے رکاوٹ کی تیزی کم ہو جاتی ہے۔ روانی کے ساتھ چلنے میں ہماری آنکھ کو بچھڑھٹکا کھانے کی ضرورت نہیں رہتی۔ درمیانی خط کے سہارے مخالف جھکاؤ تک آسانی سے ہماری نظر پہنچ جاتی ہے۔ فن کی کامیابی بھی یہی ہے کہ دشواریوں کو آسانی سے دور کر کے ایک طرف لے جائے۔



تصویر نمبر ۵۱

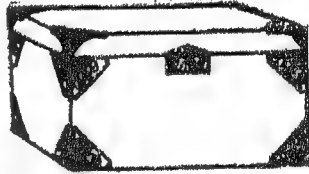
ایک خط کی روانی کے جھکاؤ کو مخالف روانی کے جھکاؤ تک لے جانے کے اس عمل کو تبدیلی پذیری (transition) کہتے ہیں۔ تبدیلی پذیری کا ایک سیدھا نمونہ بریکٹ (تصویر نمبر ۵۱) کی شکل میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ خط مستقیم کو اپنے ماڈل کی ضرورت کے مطابق مختلف صورتوں میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اُسے ٹیڑھا، ترچھا یا



تصویر نمبر ۵۲

کیپٹل تبدیل پذیری کی مثالوں کو پیش کرتے ہیں۔

تبدیل پذیری کے عمل کے اچانک اور خود ساختہ نمونے قدرت دکھاتی رہتی ہے۔ پڑانے درختوں کی شاخیں اس کے



تصویر نمبر ۵۳

نمونے ہیں۔ اس اچانک تبدیل پذیری کی ترمیم کر کے ہی ہم قدرتی مناظر کی تصاویر لینڈ اسکیپ بناتے ہیں۔ روزانہ زندگی کی متعدد چیزوں میں بھی ترمیم شدہ اور موزوں خطوط کی حواض دیکھی جاسکتی ہے۔

## موزونیت یا روانی (Rhythm)

اگر ساکت پانی کے کسی تالاب میں کنکر یا پتھر پھینکا جائے تو پانی میں لکڑی لہریں اٹھنے لگتی ہیں۔ ان لہروں کی دلکشی اتنی جاذب نظر ہوتی ہے کہ بچہ ہو یا بوڑھا، تالاب کے کنارے پہنچے پر کنکر پھینکے بغیر اس سے نہیں رہا جاتا۔ یہ قدرتی بھی ہے۔ لہروں کا پیدا ہو کر فائز ہوتے رہنا ایک ایسا منظر پیش

کرتا ہے۔ جسے دیکھنے سے ہمارا جی نہیں بھرتا۔ لہروں کو مستقل دلکشی کا شوق  
 کہا جاسکتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان لہروں کی شکل میں برابر تبدیل  
 ہوتے ہوئے خطوط ہمیں نظر آئیں گے۔ ان کی شکل اور رنگت میں بھی ہیں  
 تبدیلی نظر آئے گی۔ روشنی کی کرنیں لہروں کو عجیب رنگت عطا کرتی ہیں۔  
 لہروں کا پیدا ہونا اور غائب ہونا ایسا معلوم ہوتا ہے گویا موزوں روانی کے  
 ساتھ جاری ہے۔ غور سے دیکھنے پر یہ یقین اور بھی بڑھتا ہے کہ لہروں  
 کی حرکت رقص کے قدموں کی طرح مقررہ طور پر ایک رفتار سے جاری  
 ہے۔ ایک کے بعد ایک جو خطوط بنتے ہیں وہ سب ایک ہی سے ہوتے ہیں۔  
 ان کی شکل اور روشنی کا اثر بھی ان پر یکساں پڑتا ہے۔ اس ہم آہنگی کے  
 باعث لہروں میں ایک طرح کا تعلق قائم ہو جاتا ہے۔ یہ بتدریج باطنی تعلق  
 خواہ وہ لہروں کے درمیان ہو یا کسی درخت کی شاخوں کے، کسی پیڑن میں  
 ہو یا کسی تصویر میں موزونیت یا روانی (Rhythm) کا کھلاتا ہے۔

تدریجی یا موزوں حرکت کو جو کہ بار بار پیدا ہوتی رہتی ہے موزونیت  
 یا یکساں روانی کہتے ہیں۔ ہم آہنگی (harmony) پیدا کرنے کے جتنے بھی  
 طریقے ہیں ان میں روانی (Rhythm) سب سے زیادہ رائج ہے۔ یہ غالباً  
 اس لئے کہ ڈیزائنوں میں سب سے پرانا طریقہ روانی ہی کارہا ہے۔ روانی  
 گویا ہماری فطرت ہی کا ایک جزو بن گئی ہے۔ سانس لینے میں، چلنے میں،  
 رقص وغیرہ میں، ہم روزمرہ اُسے دیکھتے رہتے ہیں۔ بچے سینکوں اور  
 رنگین کاغذ کے ٹکڑوں کو اپنے کھیلوں میں ایک ترتیب سے سجاتے ہیں  
 کافی جوش کا اظہار کرتے ہیں۔ بچوں کا یہ جوش کاغذ کے ٹکڑوں سے پیدا  
 ہونے والی روانی کے باعث ہوتا ہے۔ فن کی ابتدائی حالت میں شہری

باشنارے کسی بہتر نگہ طے یا ڈلیا کے گرد گھومتے یا رقص کیا کرتے تھے۔ اُن کے ان رقصوں میں رفتار کی خصوصیت ہوتی تھی جو آگے چل کر ترقی پذیر ہوئی اور فن کی معتقد قسمیں ہمارے سامنے آئیں۔

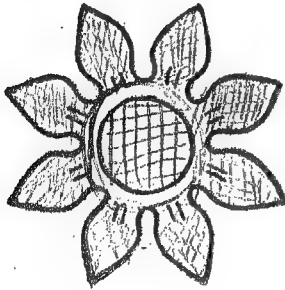
موسیقی اور شاعری کی تہ میں بھی تسلسل سے پیدا ہونے والی روانی ہی نظر آتی ہے۔ قدیم باشندوں کے مذہبی رقصوں میں روانی پیدا کرنے کے لئے ڈھول یا اسی قسم کے دیگر قدیم ساز استعمال کئے جاتے تھے۔ ساتھ ہی ساتھ منتر و اور دیگر پراسرار گیت بھی گائے جاتے تھے۔ آگے چل کر ان ہی مذہبی رقصوں نے ترقی کی اور جدید موسیقی اور شاعری کی مختلف صنفوں تک ہم پہنچے۔ ایک روانی کے بعد ہم نے دوسری روانی کی تقلید کی، اور اس طرح ارتباط (Composition) کی بنیاد مضبوط ہوئی گئی۔

تسلسل کے بارے میں ایک بات ذہن نشین کر لینے کی ہے۔ وہ یہ کہ خطا اور کلوں کو ایک ساتھ رکھنے کے محض عمل کو تسلسل کہتے ہیں۔ جس کی تخلیق کے لئے صرف یہی عمل کافی نہیں ہوتا۔ ایک قطار میں لگی ہوئی چیزوں کی فنی نقطہ نظر سے کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں تسلسل بذات خود فن سے خالی ہوتا ہے۔ جس طرح ہر تک بندی کو شاعری نہیں کہا جاسکتا، اُسی طرح صرف تسلسل بھی فن کی جگہ نہیں لے سکتا۔ ہاں اس کے سہارے فن کا تانا بانا ضرور تیار کیا جاسکتا ہے۔ تسلسل کی قسمیں جتنی مختلف ہوں گی اتنی ہی مختلف روانی پیدا ہوگی۔ روانی کا اختلاف تسلسل کے اختلاف پر موقوف ہے۔ جب ہم کسی (کالی یا کا مقررہ ترتیب سے اعداد کرتے ہیں تو منظم روانی (Formal Rhythm)

پیدا ہوتی ہے۔ جہاں یا اکائی کا اعادہ بغیر کسی مقررہ ترتیب کے ہوتا ہے وہاں غیر منظم ردائی (Informal Rhythm) پیدا ہوتی ہے۔

منظم روانی۔ ایک ہی سمت میں اکائیوں کو دہرانے سے بار در بنتا ہے اور دو سمتوں میں دہرانے سے سطحی ڈیزائن یا پٹرین تیار ہوتا ہے۔ ان دونوں عملوں میں اکائیوں کو یہ تدریج فاصلے سے سجایا جاسکتا ہے۔ اس طرح سب سے سیدھی روانی ایک اکائی چھوڑ کر دہرانے سے پیدا ہو جاتی ہے۔

روانی کو دیگر طریقوں سے بھی پیدا کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً اکائیوں کی ساخت (Shape) تو وہی رکھی جائے لیکن ان کی شکلوں میں تبدیلی کر دی جائے۔ مختلف شکلوں کی ایک ہی ساخت کی اکائیوں کی اس ترتیب کو (sequence) (سلسل) کہتے ہیں۔ درخت کی چھوٹی بڑی شاخوں میں اس قسم کی ترتیب دیکھی جاسکتی ہے۔ روشنی کی کرن کی طرح ایک مرکز سے پھیلے ہوئے خطوط کے ذریعے بھی روانی پیدا کی جاسکتی ہے۔ اگر ہم سورج مکھی، گیندے یا جمیلی کے پھولوں کو دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ ان پھولوں کی پنکھڑیاں ایک مقررہ ترتیب سے، ایک درمیانی نقطہ کے چاروں طرف گھیرا بنائے رہتی ہیں۔ درمیانی نقطہ کے چاروں طرف ایک ترتیب سے اکائیوں کو سجانا ہی شعاع ریزی (Radiation)



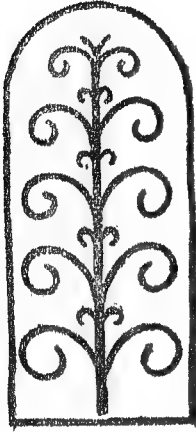
تصویر نمبر ۵۵



تصویر نمبر ۵۴

کہلاتا ہے۔ (تصویر نمبر ۵۴، نمبر ۵۵، نمبر ۵۶، نمبر ۵۸)۔  
اس کے دیگر ثبوت ہیئتوں کے آراء *Stroph* اور سورج  
کی کرنوں وغیرہ سے بھی مل سکتے ہیں۔

متوازی خطوط کے ذریعے بھی روانی پیدا کی  
جاسکتی ہے۔ اس کی مثال کے لئے ساڑھی اور  
لنگے کی بلیں اور راجپوت طرز کی تصویریں دیکھی  
جاسکتی ہیں۔ مکالوں کو سجانے کے لئے بھی  
سادہ خطوط استعمال کئے جاتے ہیں۔



غیر منظم روانی۔ اس میں ٹھیک ایک ہی تصویر نمبر ۵۶

تسلسل کا اعادہ نہیں ہوتا۔ اکائیوں کے دہرانے میں فرق رہتا ہے۔ اس کی  
مثال آرکسٹرا کے مختلف سازوں کے ذریعے پیدا ہونے والی موسیقی کی  
روانی میں مل سکتی ہے۔ تصویروں میں یہ اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب خط یا  
شکلوں کا اعادہ قسموں کے لئے کیا جاتا ہے۔ منظم روانی کی طرح اس کی بھی اُمتی  
ہی قسمیں ہوتی ہیں بسلسل، متوازی، ریڈیشن وغیرہ۔ غیر منظم ترتیب کو چھٹاڑیوں  
کے پتوں اور تپلی کے پردوں پر بنے ہوئے نشانات میں دیکھا جاسکتا ہے۔  
متوازی قسم کے متعلق ہوا سے جھومتے ہوئے پودوں سے واقفیت حاصل کی  
جاسکتی ہے۔ ریڈیشن کے ثبوت اُم کے پھل اور پرندوں و تتلیوں کے پروں  
پر مل سکتے ہیں۔

خط اور شکل کی حرکتیں جب ایک دوسرے کا ساتھ دیتی ہیں تو روانی پیدا  
ہوتی ہے۔ ان کے باہمی تعلق کے باعث ہماری نظر آسانی سے ایک خط یا  
شکل سے اُس خط یا شکل تک پہنچ جاتی ہے جس کے ساتھ اس کا تعلق ہوتا

ہے۔ ڈیزائن کا اثر ناپسندیدہ اور یک رنگ نہ ہو جائے اس لئے اس میں کافی اختلاف کو بھی جگہ دی جاتی ہے۔ اس طرح اکائیوں کی روانی تعاقب کرتی ہوئی ہماری نظر ڈیزائن کے اثر سے متاثر ہوتی ہے۔ ایک قسم کے خطوط اور شکلوں کا تعاقب کرنے میں جو ایک بے کیفی کا امکان رہتا ہے۔ وہ خطوط یا شکلوں میں اختلاف پیدا کرنے سے دور ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اس کا ایک طرح کا زندہ اور تازگی بخش اثر پڑتا ہے۔ روانی کا پورا لطف حاصل کرنے کے لئے کسی حد تک مشق اور تجربہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ بہر حال آپ نے یہ دیکھا ہوگا کہ مختلف قسم کی موزونیتیں مختلف قسم کے جذبات پیدا کرتی ہیں۔ فوجوں کے مارچ کو دیکھنے سے ہمارا سر خود بخود اٹھ جاتا ہے۔ ایک طرح کا جوش پیدا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس رقص کی ہلکی روانی لطیف اور نازک جذبات پیدا کرتی ہے۔

## ایمفیسس اور سبارڈینیشن

بازار میں جا کر اگر آپ مختلف دکانوں کی زیبائش کا مشاہدہ کریں تو آپ کو معلوم ہوگا کہ ان دکانوں میں سے کچھ کی زیبائش نہایت ہی اچھے طریقے پر ہوئی ہے۔ ان دکانوں میں چیزوں کو اس طرح سجا کر رکھا گیا ہے کہ آسانی سے ہماری توجہ ان کی طرف مبذول ہو جاتی ہے اور دکان میں داخل ہوتے ہی گویا ہم ایک ہی نظر میں سب ہی چیزوں سے واقف ہو جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف ہمیں بازار میں ایسی دکانیں بھی ملیں گی جن میں سجاوٹ کے بجائے چیزوں کا ایک ڈھیر سا لگا ہوتا ہے۔ کسی بھی چیز پر ہماری نگاہ نہیں ٹپکتی۔ پہلا ہم ایک چیز کو دیکھتے ہیں، پھر دوسری کو اور اس طرح مختلف چیزوں کا اثر ایک دوسرے سے الجھ کر رہ جاتا ہے۔ جاذبیت کے مرکوزوں کی غیر منظم



کثرت کے باعث ہی ایسا ہوتا ہے۔ دکان دار اپنی چیزوں کو دکان میں اس لئے بجا کر رکھتا ہے کہ خریدار کی توجہ اُن چیزوں کی طرف مبذول ہو۔ لیکن اگر چیزوں کی سجاوٹ کو منظم شکل نہیں دی گئی ہے تو دکان دار اپنے مقصد میں کامیاب نہ ہوگا اور خریدار چیزوں کی طرف متوجہ ہونے کے بجائے اُلجھن میں پڑ جائے گا۔ یہ اصول نہ صرف دکانوں بلکہ سجاوٹ کے سبھی طریقوں پر عائد ہوتا ہے۔ کمرے کی سجاوٹ میں کسی تصویر کی مختلف چیزوں کی ترتیب میں مطبوعہ صفحات اور لباس وغیرہ کے اہتمام میں بھی ان سب باتوں کا خیال رکھنا ہوتا ہے۔

دکان کی مثال میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ چیزوں کی جب کثرت ہوتی ہے تو ہماری نظر ایک ساتھ اُن سب کی طرف توجہ مبذول کرنے سے قاصر رہتی ہے اور ہماری نظر ایک طرح کی اُلجھن میں پڑ جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کے معنی یہ ہوئے کہ اپنی چیزوں کی سجاوٹ میں دکان دار سیارڈینیشن کے اصول پر عمل نہیں کر سکا۔ یعنی وہ اپنی چیزوں کو اچھی طرح سجا نہیں سکا۔ خاص جاذبیت کی چیز کو مناسب جگہ پر اس طرح سجانا چاہئے کہ کم جاذبیت کی چیزیں بھی اُس کے ساتھ لگی رہیں۔ گویا خاص جاذبیت کی چیزوں کے زیر سایہ رہ رہی ہوں۔ ایسا ہونے پر ہماری نظر اُس چیز پر جا کر ٹھہر جاتی ہے اور اُس کے ساتھ لگی ہوئی چیزوں سے ہم آسانی سے واقف ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد ہماری نظر اگلے جاذبیت کے مرکز کی طرف بڑھ جاتی ہے۔ اس طرح سب سے زیادہ جاذبیت کی چیز کو خاص اور کم جاذبیت کی چیزوں کو خاص چیزوں کی پسناء میں جبکہ دینے سے بااثر اور مکمل سجاوٹ

پیدا کی جاسکتی ہے۔ اس عمل کو انگریزی میں ایلیفٹس یا سبارٹیشن کہتے ہیں۔

مندرجہ بالا تشریح سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ جب ہم کسی ایک چیز کو خاص جگہ پر ملا رہے ہیں تو اس کے مقابلے میں دیگر چیزوں کی جگہ عام ہو جاتی ہے۔ کسی چیز کو ایسی جگہ پر اور اس طرح رکھنا کہ وہ ہماری توجہ کو سب سے زیادہ مبذول کرے۔ ہماری توجہ کا خاص مرکز بن جائے ایلیفٹس کہلاتا ہے اور اس جاذبیت کو کم یا زیادہ کرنے کے عمل کو سبارٹیشن کہتے ہیں۔ ایلیفٹس کا استعمال ارتباط کی خاص چیز کی طرف توجہ مبذول کر کے موافقت قائم کرنے کے لئے کیا جاتا ہے۔ ایلیفٹس کے نہ ہونے سے ارتباط کا اثر ختم ہو جاتا ہے۔ بے ڈھنگی سجاوٹ والی دکان کی مثال جسے یہ بات سمجھنا چاہئے کہ یہ ہیں۔ ارتباط کی بیک رنگی کو دور کرنے کے لئے اختلاف پیدا کیا کہ نا ضروری ہوتا ہے۔ لیکن اختلاف کی زیادتی تمام جاذبیت کو خراب کر دیتی ہے۔ اس اختلاف میں موافقت پیدا کرنے، یا یوں کہئے کہ اس اختلاف کو ایک سلسلے میں باندھنے کے لئے ایلیفٹس کا استعمال کیا جاتا ہے۔

زیارکیش کا اثر بہت کچھ اس بات پر منحصر ہوتا ہے کہ خاص اور عام جاذبیت کی چیزوں کو کس ترتیب سے ہم رکھتے ہیں اور ان میں کس قسم کا تعلق ہم قائم کرتے ہیں۔ چیزوں کا اپنا رنگ اور پوزیشن تو ہماری جاذبیت کا سبب بنتی ہی ہے۔ لیکن بہت کچھ اس بات پر بھی منحصر رہتا ہے کہ زیارکیش کی ترتیب میں جاذبیت کی مختلف چیزوں میں کیا اور کیسا یا فنی تعلق قائم ہوتا ہے۔ توازن کی تشریح کرتے وقت ہم نے دیکھی جانے والی چیزوں کے جھبکاؤ (Weight) کا ذکر کیا تھا۔ دیکھی جانے والی چیزوں کا وزن یا جھکاؤ

(Weight) جن امور پر موقوف ہوتا ہے۔ اُن ہی امور پر چیزوں کی جاذبیت کی کمی یا زیادتی بھی موقوف ہوتی ہے۔ چنانچہ ایفیسس اور سبارڈینیشن کے اصول پر عمل کرنے میں ظاہر چیزوں کے وزن سے بھی مدد لی جاسکتی ہے۔

اب ہم ایک دوسری حقیقت کی تشریح کریں گے۔ جاذبیت پیدا کرنے میں جن حقیقتوں کا ہاتھ رہتا ہے اُن کے یاہمی تعلقات پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ ان یاہمی تعلقات کو چار عنوانوں کے ماتحت تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ (۱) اقسام (۲) پیئرین (۳) حیثیت (۴) جماعت بندی (grouping)

اقسام (Variety)۔ کسی ظاہری چیز کی دلکشی برائے س کے چاروں طرف کی مختلف قسم کی چیزوں کا بھی اتھکا یا بُرا اثر پڑتا ہے۔ چیزوں کے اقسام کا استعمال جاذبیت کے اثر کو گہرا کرنے میں مدد دیتا ہے۔ ہماری نظر آسانی سے مختلف عجائبات کی طرف اٹھ جاتی ہے۔ کسی سادے کاغذ پر اگر ایک نقطہ بنا دیا جائے تو کاغذ کے کورے پن کو پار کرتی ہوئی ہماری نگاہ اُس نقطے پر مرکوز ہو جائے گی۔ اگر اُسی سمت میں خطوط کے ایک اجتماع کو دہرا دیا جائے اور اُس کے ساتھ ساتھ مختلف سمت میں اور خطوط بھی کھینچ دے جائیں تو ہماری نگاہ دہرائے ہوئے خطوط کو چھوڑ کر مختلف سمت والے خطوط کی طرف متوجہ ہو جائے گی۔ مطلب یہ ہے کہ معمولی دہرائے والے خطوط کو چھوڑ کر ہماری نظر اختلاف پیدا کرنے والے خطوط کی طرف متوجہ ہو جاتی ہے۔ سبارڈینیشن اور ایفیسس کے کام میں اختلاف کے اس اصول پر عمل

کیا جاتا ہے۔  
 پیٹرن یا ڈیٹیل۔ توازن کی طرح پیٹرن بھی جاذبیت کے اضافہ کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ سادہ سطح پر سے ہوتی ہوئی ہماری نظر آسانی سے اُس مقام پر پہنچ جاتی ہے جہاں پیٹرن بنا ہوا ہے۔ یہی بات ڈیٹیل کے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے۔ ڈیٹیلز کی کمی مؤثر ہوتے ہوئے بھی ہماری توجہ کو کم مبذول کرتی ہے۔ شکلوں میں سے کسی ایک کو جب ہم اُبھارنا چاہتے ہیں تو پیٹرن اور ڈیٹیلز کا اعلیٰ کیا جاتا ہے۔ اس کی مثال کے لئے اجنتا کی فریسکو تصویریں بھی جاسکتی ہیں۔  
 پولو زیشن۔ اگر بنا میں کسی ایک شکل کو جو جگہ ملتی ہے اُس سے اُس شکل کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ خاص شکل کو خاص پولو زیشن پر رکھا جاتا ہے۔ اسی لئے شکل مرکزی نقطہ کے جتنی زیادہ قریب ہوگی اتنی ہی زیادہ اُس کی اہمیت ہوگی۔ اس کی مثالیں بھی اجنتا فریسکو میں بہت اچھی طرح واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہیں۔

جماعت بندی (Grouping) میں کسی ایک چیز کا زیادہ یا کم اثر ڈیزائن میں سجائی ہوئی چیزوں کے درمیان کے فاصلے پر بہت کچھ منحصر رہتا ہے۔ ارتباط میں کسی ایک چیز سے دیگر چیزوں کو کتنا زیادہ قریب یا دور رکھتے ہیں، اس سے اُس چیز کی خاص حیثیت کا پتہ چلتا ہے۔ فاصلے کے زیادہ ہونے سے اُس چیز کی فوقیت زیادہ ہوتی ہے اور کم ہونے سے اُس چیز کی فوقیت کم ہوتی ہے۔  
 اس کے علاوہ کسی ایک چیز کو زیادہ فوقیت دینے میں اُس کی رنگت، صورت اور قوت وغیرہ کا ہاتھ بھی رہتا ہے۔ اگر اُس چیز کی شکل بڑی ہے (تصویر ۷) اُس کی رنگت زیادہ چمکدار ہے اور اُس کی قوت بذات خود ایک اختلاف پیش کرتی ہے تو وہ چیز آسانی سے

فوقیت حاصل کر لے گی۔ ارتباط کو حیثیت عطا کرنے میں یہ سب باتیں مدد دیتی ہیں اور جس چیز کی ارتباط میں فوقیت ہوتی ہے اُسی پر اُس کا تمام تر اثر و قوت ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ ارتباط کی مطابقت (harmony) اُسی پر موقوف رہتی ہے۔



تصویر نمبر ۵۸

تصویر نمبر ۵۹

مطابقت کی مندرجہ بالا صورت کی مثال دینے کے لئے درخت کے تنے اور اس کی شاخوں کو سامنے رکھا جاتا ہے۔ (تصویر نمبر ۵۸) درخت کا تنہا اور اس کی مختلف شاخیں سب مل کر ایک درخت کا احساس کراتی ہیں یہی بات فنی لقضا و جہیں بھی ہوتی چاہئے جس سے کہ مجموعی طور پر ایک مربوط اثر پیدا ہو۔ شعاعی میں بھی اہل اصول پر عمل کیا جاتا ہے جس موضوع کی نظم ہوتی ہے اُس کے تخیل کی کثرت ہوتی ہے یقینہ باتیں خاص تخیل کی نقل کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں مربوط چیزوں میں بھی اس طرح کے اصول کا خیال رکھا جاتا ہے۔ پیچیدگی سے وضاحت اور ہدف فنی سے خوش نظمی کی طرف بڑھنے کے لئے ایفیس اور سبارڈو پینشن کا استعمال کیا جاتا ہے سلیا کرنے سے ارتباط کا اثر یکساں طور پر پڑتا ہے اور ہمیں نظام و تسلط کا احساس ہوتا ہے۔

تناسب اور موزوں اسپیننگ۔ ارتباط کے اصولوں کے مطابق ہی خط اور شکلوں کو ایک ترتیب سے سجایا جاتا ہے۔ ارتباط کو مؤثر بنانے کے لئے موزوں اسپیننگ

کے عام اصولوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات یہ ذہن میں رکھنے کی ہے کہ فنی اثر پیدا کرنے کے لئے کسی نئے طریقے کو اپنی بنیاد نہیں بنایا جاسکتا۔ ہیں تو ان بنیادی اصولوں پر توجہ کرنی ہے جن کے ذریعہ اثر پیدا کرنے کے مختلف طریقوں کو ایجاد کیا گیا ہے۔ ارتباط کا طریقہ اور خود خال کی تخلیق ان بعض اصولوں کی بنیاد پر کی گئی ہے۔ ان اصولوں کو اپنی استعداد اور مشق کے مطابق آپ عملی شکل دے سکتے ہیں۔ خود اپنا طریقہ بھی ایجاد کر سکتے ہیں۔ یہ آپ کی خوشنق اور تجربہ پر موقوف ہو گا کہ اس طرف آپ کس حد تک آگے بڑھتے ہیں۔ مثال کے لئے ایک ہی موضوع کی آپ مختلف تصاویر بنائیے۔ مختلف تجربات سے اثر پیدا کرنے کی کوشش کیجیے۔ اور اس طرح ان تجربات کا مطالعہ کرتے ہوئے اپنی مشق اور تجربات کو آگے بڑھاتے جائیے۔

تناسب کا جو خاص اصول ہے؟ سے واضح کرنے کے لئے کوئی خاص مثال دینے کی ضرورت نہیں۔ فن کے سمجھی اصولوں سے اس کا گہرا تعلق رہتا ہے۔ مبالغہ نہ ہو گا اگر ہم اسے تمام فنون لطیفہ کی بنیاد کہیں۔ اس کا علم بنانے سے نہیں بلکہ تجربہ اور کافی مشق سے حاصل ہوتا ہے۔ مختلف قسم کے خطوط کن کن سمتوں میں کس طرح کا اثر پیدا کرتے یا کر سکتے ہیں ان سب باتوں کا تجربہ ہمارے تجربہ اور احساسات کی توضیح پر منحصر ہے۔

تناسب کے اصول پر کس طرح عمل کیا جاتا ہے۔ اس کے لئے ہم کچھ مثالیں دیں گے تناسب تقسیم مقام (space divisions) کی ہم آہنگی کا احساس کرنا ہے۔ مثال کے لئے کسی مستطیل کا مقام کو بیچے۔ اس کے طول اور عرض میں جو ہم آہنگی ہوگی اس سے ہمیں مستطیل کا تناسب مل جائے گا۔ مستطیل ABCD کا

تناسب  $XY$  ہوگا۔  $x$  طول کے لئے اور  $y$  عرض کے لئے۔ ان تناسبوں پر  
 بھی شکلوں میں سے جس کا اثر زیادہ دلکش ہوگا، اُس کا تناسب اچھا کہا  
 جاسکے گا۔ مثال کے لئے ایک مربع اور ایک مستطیل کی شکل کو قریب قریب  
 رکھ کر دیکھئے کہ اُن دونوں میں سے کس کا اثر زیادہ دلکش معلوم ہوتا ہے۔  
 کہنے کی ضرورت نہیں کہ مستطیل کی شکل زیادہ دلکش معلوم ہوگی یہ اس  
 لئے کہ مستطیل کے اضلاع کی پائیکش میں اختلاف ہوتا ہے۔ مربع کی پائیکش اُس  
 کا طول و عرض یکساں ہوتا ہے۔ اس لئے اُس کا اثر یک رنگ ہو جاتا ہے۔  
 اسی طرح معمولی دائرے کے مقابلے میں بیضی جگہ زیادہ دلکش نظر آتی ہے۔  
 چنانچہ شکلوں کی دلکشی میں اضافہ کرنے کے لئے مختلف تناسبوں کا استعمال  
 کیا جاسکتا ہے۔ اچھا تناسب وہی معلوم ہوتا ہے جس کا اثر زیادہ دلکش ہوتا  
 ہے۔ یہی سبب ہے کہ فنی کاموں میں مستطیل کی شکل زیادہ استعمال  
 کی جاتی ہے۔ اس شکل کی تشریح پر آپ تک جتنی زیادہ توجہ دی گئی ہے  
 اتنی دوسری کسی شکل پر نہیں دی گئی۔ یونانی فن کاروں کے قول کے مطابق  
 $3:5:8:13:21$  کے تناسب کے مستطیل اچھے ہوتے ہیں۔ بالفاظ  
 دیگر جن مستطیلوں کے اضلاع کا تناسب  $3:5$  یا  $5:8$  یا  $8:13$  یا  
 $13:21$  ہوتا ہے دیکھتے ہیں وہ خوشنما معلوم ہوتے ہیں۔ بہر حال  
 یہ بات ہم پہلے بھی کہہ چکے ہیں کہ فنی کاموں کے لئے کوئی نئے  
 نئے قاعدے نہیں ہیں۔ تعمیری تجربات کے میدان میں اس  
 طرح کے قاعدوں سے کام نہیں چلتا۔ مستطیل کی شکل کو دلکش بنانے  
 کے لئے یہ ضروری ہے کہ اُس کی لمبائی اور چوڑائی کا تناسب  
 ایک مکمل تعداد میں نہ ہو۔  $A B C D$  مربع میں  $B C E F$  والا حصہ شامل

کر دینے سے ایک مکمل مستطیل کی شکل پیدا ہو جاتی ہے۔ یہاں اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ BE کا پیمانہ مکمل تعداد میں نہ ہو مثلاً  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{3}$  وغیرہ۔ غرض اس طرح مستطیل کی جو شکل ہے گی وہ دلکش ہوگی۔

جس طرح مربع کی پیمائش میں اختلاف نہ ہونے سے اُس کا اثر بڑکے ہو جاتا ہے، اُسی طرح اختلاف کی زیادتی بھی یکانگی پیدا کر دیتی ہے۔ مربع ناقصہ۔ مربع نما کمرے اور مربع نما دروازے ایک رنگ ہو جاتے ہیں اور اُن کا اثر اپنی دلکشی کو کھو دیتا ہے۔ اسی طرح اگر ایسی تصویریں بنائی جائیں جو لمبائی میں زیادہ اور چوڑائی میں کم ہوں تو اُن کا اثر اچھا نہیں ہوگا اور ہم کہیں گے کہ ان تصویروں کا تناسب ٹھیک نہیں ہے۔ بالفاظ دیگر اُن کے طول اور عرض میں کوئی ٹھیک یا ہم تنگی نہیں ہوگی۔

کسی ایک چیز کے لئے جو بات ہے وہی بات چیزوں کے اجتماع (groupings) کے لئے بھی کہی جاسکتی ہے۔ کاغذ کی ایک بہت زیادہ چوڑی اور ایک بہت کم چوڑی پتی اگر ہم اپنی نوٹ بک کو سجانے میں استعمال کر میں تو اس سے اچھا اثر نہیں پیدا ہوگا۔ یہ اس لئے کہ ان دونوں پٹیوں کی لمبائی اور چوڑائی میں اتنا اختلاف ہے کہ اُن میں کوئی مطابقت نہیں پیدا ہو سکتی۔ اسی طرح بہت زیادہ چوڑے اور بہت تنگ حاشیے میں بھی پٹری نہیں بیٹھ سکتی۔

قدرت میں بھی اس کی متعدد مثالیں پائی جاسکتی ہیں۔ درخت کے تنے اور اُس کی شاخوں میں جو مطابقت ہوتی ہے اُس کا مشاہدہ کیجئے۔ پندروں



تتلی اور انسانی جسم کا بھی اس لحاظ سے مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ جس طرح کسی نئی چیز کو بنانے سے پہلے ہی ہم اُس کے تناسب میں گھٹا بڑھا کر مطابقت پیدا کر لیتے ہیں لیکن اُن چیزوں کے بارے میں کیا کیا جائے جن کا تناسب پہلے ہی سے قائم ہو چکا ہو۔ مثال کے طور پر کسی ایک گھر کو لیجئے اُس کی کھڑکیوں دروازوں، الماریوں اور کمروں کا تناسب اب گھٹا یا بڑھا یا نہیں جاسکتا۔ وہ قائم ہو چکا ہے۔ ایسی حالت میں کیا یہ ممکن ہے کہ ہم اس میں کچھ اصلاح کر سکیں۔ یہاں ہم دو مستطیلوں کو سامنے رکھتے ہیں۔ ان میں اگر ہم ایک مستطیل کی لمبائی اور دوسری کی چوڑائی کے متوازی خطوط کھینچیں تو ہم دیکھیں گے کہ پہلا مستطیل اب زیادہ لمبا اور کم چوڑا نظر آتا ہے اور دوسرا کم چوڑا اور زیادہ لمبا نظر آتا ہے۔ اسی طرح تین ایسے خطوط کھینچو جن کی لمبائی برابر ہو۔ اُن میں سے پہلے کو اسی طرح رہنے دو۔ دوسرے خط کو ایک جگہ پر توڑ دو۔ اور تیسرے کو کئی جگہوں پر کاٹ دو۔ اب ہم دیکھیں گے کہ جو خط کئی جگہوں سے کاٹا ہوا ہے وہ اُس خط سے جو ایک ہی جگہ پر کاٹا ہے زیادہ لمبا معلوم ہوتا ہے۔ نظری دھوکے کی وجہ سے ایسا ہوتا ہے۔ بے ڈھنگی کھڑکیوں۔ دروازوں یا کمروں کو اُن کی لمبائی اور چوڑائی میں جوڑا اور مطابقت پیدا کر کے زیادہ جاذب نظر بنایا جاسکتا ہے۔ اگر کسی کمرے کی اونچائی کم ہے تو اسے ایک سے زیادہ جگہوں پر تقسیم کر دیجیئے۔ اس کا نتیجہ ہوگا کہ ہمیں کمرے کی اونچائی پہلے سے زیادہ نظر آنے لگے گی۔ کھڑکیوں کی لمبائی چوڑائی میں فرق پیدا کرنے کے لئے جھالرے پردوں اور چھڑ وغیرہ کو استعمال کر کے دیدہ زیب بنایا جاسکتا ہے۔

### افادیت اور واجبت

خوشنما چیز کی طرف ہم آسانی سے متوجہ ہو جاتے ہیں لیکن

کسی چیز کا محض حسین ہونا ہی کافی نہیں ہے۔ حُسن کے ساتھ ساتھ ہمیں اُس چیز کی افادیت پر بھی توجہ کرنی چاہئے۔ مثال کے طور پر ایک ایسی کڑی کو لیجئے جو دیکھنے میں بہت خوشنما ہے لیکن بیٹھنے کے لائق نہیں ہے۔ اب آپ ہی غور کیجئے کہ ایسی چیز کی دلکشی کتنے دن باقی رہے گی؟ ہمارا عقیدہ ہے کہ بہت دنوں نہیں۔ چنانچہ ہمیں چیزوں کے حُسن کے ساتھ ساتھ اُن کی افادیت کا خیال بھی رکھنا چاہئے۔ فضول آرائشوں کی دلکشی بہت جلد بیکار ہو جاتی ہے اور یہ ہمارے بد قسمتی ہے کہ اگر ہم اپنے چاروں طرف نگاہ ڈالیں تو ہمیں اپنے گرد ایسی چیزوں کی کثرت نظر آئے گی جو افادیت کے لحاظ سے ٹھیک نہیں ہوتیں۔ آپ نے بہت سے ایسے برتن دیکھے ہوں گے جن کے مُنہ اور دسے مختلف چوبالوں اور پرندوں کی شکل کے ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ ہوتا ہے کہ ان برتنوں کے دستوں کو ہم اچھی طرح پکڑ نہیں سکتے اور اُن کا مُنہ ایسا ہوتا ہے کہ اُن میں کچھ رکھا بھی نہیں جاسکتا۔ اسی طرح پھڑی اور چھتریوں کے دستوں کو غیر معمولی اور انوکھا بنانے کی کوشش میں ایسی شکل دے دی جاتی ہے کہ وہ کار آمد ہونے کے بجائے عجائب گھر میں رکھنے کی چیز ہو جاتی ہے۔ چاقو اور تلواروں کے دستوں میں بھی یہی بات دیکھی جاتی ہے۔ اسی طرح آج کل بڑے بڑے شہروں میں حدت طرازی کے خیال سے اس طرز کے مکان آئے دن بننے جا رہے ہیں جو دیکھنے میں خوبصورت ہوتے ہیں لیکن رہنے کے لئے مفید نہیں ہوتے۔ امریکہ کے مکانات کی نقل کرتے ہوئے ہم بھی ایسے مکان بنوانے لگے ہیں جن کی چھت زیادہ اونچی نہیں ہوتی اور جن میں کھڑکیوں اور روشندانوں کی بھرمار ہوتی ہے۔ ان مکانات کو دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے گویا رہائش کے لئے نہیں بلکہ آفتاب اور ہوا کا غسل کرنے کے لئے مکانات کو بنوایا گیا ہے۔ امریکہ کے لئے ان مکانات کا اتنا کھُلا ہونا

درست ہو سکتا ہے لیکن ہندوستان کی گرم فضا کے لئے اُنھیں موزوں نہیں کہا جاسکتا۔ گرمیوں کے دنوں میں ان مکانون میں کیا حال ہوتا ہے، اسے کچھ وہی لوگ خوب جانتے ہیں جن کو ان سے سابقہ پڑ چکا ہے۔ اسی طرح کی متعدد ایسی چیزیں مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں جو دیکھنے میں خوبصورت لیکن افادیت کے لحاظ سے بیکار ہوتی ہیں۔

چیزوں کی ساخت کے ساتھ ساتھ ہمیں اس بات کا بھی خیال رکھنا چاہئے کہ ان چیزوں کو بنانے میں جو سامان استعمال کیا گیا ہے وہ کھرا اور اصل ہے۔ سونے کا کام پیتل سے نہیں لیا جاسکتا۔ کھری چیز کا جواثر ہوتا ہے وہ اُس کی نقل کا نہیں ہوتا۔ کھری چیز زیادہ پائدار ہوتی ہے۔ مثال کے لئے نقلی اور اصلی چمچے کے بنے ہوئے ایچی کیسوں کو لیجئے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ نقلی ایچی کیس اصلی چمچے کے ایچی کیسوں کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ یہی بات دیگر چیزوں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔

کسی چیز کو مزین کرنے سے قبل ہمیں اس کی افادیت کا اور پھر اُس چیز کی شکل پر توجہ دینی چاہئے۔ کیونکہ شکل کے مطابق ہی تزیین کا ڈیزائن بنایا جائے گا۔ اس کے بعد ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہئے کہ اُس چیز کی افادیت میں کوئی خلل نہ واقع ہو۔ چیز کی ساخت پر بھی ہمیں توجہ دینی ہوگی۔ اگر چیز مستطیل نما ہے تو اُس کی سجاوٹ ایک ہی قسم کی ہوگی اور اگر دائرہ نما ہے تو دوسری قسم کی مستطیل نما چیز کو مزین کرتے وقت ہمیں اُس چیز کے باہری خطوط کو اپنے ذہن میں رکھنا چاہئے۔ اگر اُس چیز کے باہری خطوط کو ہم اپنے سامنے نہیں رکھتے ہیں تو تزیین کا اثر اچھا نہیں ہوگا۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ دائرہ نما چائے کی ٹرے کی سجاوٹ مستطیل نما ٹرے کی سجاوٹ سے مختلف ہوگی۔ ایک ہی تزیین کا دونوں میں استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ یہی بات

دیگر چیزوں کی تزئین کے سلسلے میں بھی کمی جاسکتی ہے۔ چیزوں کی ساخت کے مطابق ہی اُن کی سجاوٹ بھی ہونی چاہئے۔ ورنہ ڈیزائن اور چیز کی ساخت میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے اور دونوں میں کوئی امتزاج نہیں رہتا۔ اس تضاد کو زیادہ واضح کرنے کے لئے ایک عام سطح کی مثال ہم یہاں دیں گے۔ کسی سادی دیوار کو لیجئے۔ اسے مزین کرنے کے لئے ہم ایک ڈیزائن بناتے ہیں۔ اب اگر ہم نے اس ڈیزائن کو بنانے میں دیوار کے رنگ و روپ کا خیال رکھا ہے تو ڈیزائن اس کا ایک جزو بن جائے گا۔ دیوار کی سطح سادہ ہے۔ اس پر اگر شیڈز تصویریں لگائی جائیں تو ایسا معلوم ہوگا گویا دیوار پر ریلیف کا کام کیا گیا ہے۔

چیزوں کی شکل و صورت اور افادیت کے علاوہ اُن کے سامان کا بھی ڈیزائنوں پر اثر پڑتا ہے۔ اگر کسی کپڑے کے ٹکڑے کے لئے ہمیں ڈیزائن بنانا ہے تو اس کپڑے کی بناوٹ کا بھی ہمیں خیال رکھنا چاہئے۔ آج کل کپڑوں پر جو ڈیزائن بنائے جاتے ہیں، اُن میں اس بات کا بہت کم خیال رکھا جاتا ہے۔ اس لئے وہ اتنے دلکش نہیں ہوتے جتنے کہ ہونے چاہئیں۔ مثلاً ساریوں کے کناروں کی بیلوں کو دیکھئے۔ ان بیلوں میں مختلف قسم کی تصویریں بنی ہوتی ہیں اور ان تصویروں میں بیشتر ایسی ہوتی ہیں جو کپڑے کی بناوٹ سے میل نہیں کھاتیں۔ جیسا کہ ہم سمجھ جانتے ہیں ان تصویروں کو خاص طور سے دنیا کی کسی چیز کا علم کرانے کے لئے بنایا گیا تھا۔ اس لئے زیبائش کے لئے وہ قطعی ناموزوں ہوتی ہیں یا یہ کہ انھیں آرائش کے قابل بنانا مشکل ہوتا ہے۔ اس سے قبل کہ ہم ان تصویروں کا استعمال کریں، انھیں تزئین کی شکل دینا ضروری ہے۔ ایسا کرتے وقت ہمیں سازلوں یا کپڑوں کی بناوٹ وغیرہ کو بھی اپنے

ذہن میں رکھنا چاہئے۔ تب ہی ہم اپنی زیبائش کو مؤثر بنا سکیں گے۔ تصویروں کو اپنی پہلی شکل میں بدستور بٹھا دینے سے کام نہیں چلے گا۔ تزئینی تجربہ کرنے سے پہلے ہمیں انہیں تزئینی شکل میں تبدیل کر لینا چاہئے۔ سوئی اور سلالی کے تزئین کے کاموں میں بھی ان سب باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

## اصولوں کا عملی تجربہ

کتاب کاپی بنانے اور مٹی کے کام میں حسین اور اطمینان بخش اثر پیدا کرنے کے لئے زیبائش کے متعدد تجربے آپ لوگ کرتے رہتے ہیں۔ ان تجربوں میں فن کے اصولوں کا علم معاون ہو سکتا ہے۔ اس لئے یہاں ہم کچھ ایسی باتوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے جو ہمارے آئے دن کے کام میں مفید ہو سکتی ہیں۔

کتاب بنانا۔ اس کام میں ہمارا آخری مقصد یہ ہوتا ہے کہ ہم ایک ایسی کتاب بنا سکیں جس کی اپنی مکمل حیثیت ہو۔ اس مقصد کی تکمیل کے لئے ہم کچھ نمونے (ماڈل) استعمال کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے ہمیں کتاب کی ناپ کو طے کرنا ہوگا۔ کتاب کی ناپ کا فیصلہ کرتے وقت ہمیں اس کے استعمال اور اس بات کا کہ دیکھنے میں وہ خوبصورت معلوم ہو خیال رکھنا ہوگا۔ مختصر یہ کہ ہمیں اپنے تناسب کے متعلق معلومات اور مشق سے کام لینا ہوگا۔ تناسب کے انتخاب پر بہت کچھ منحصر ہے۔ تناسب کے اصولوں پر ہم دوسری جگہ روشنی ڈال چکے ہیں۔ ان اصولوں سے بھی مدد لی جاسکتی ہے۔ لیکن بہتر یہ ہوگا کہ ان اصولوں کی مدد لینے کے قبل صحیح تناسب

پانے کے لئے ہم خود اپنی سمجھ کے مطابق کوششیں کریں۔ ان کوششوں کے نتیجوں کے موازنہ سے تناسب کے متعلق ہمارا علم بچتے ہوگا اور مشق کے بڑھنے پر ہمیں تناسب کے انتخاب میں خاص دشواری کا مقابلہ نہیں کرنا پڑیگا۔ کتاب کی ناپ کا فیصلہ کر لینے کے بعد اس کے صفحات کا مسئلہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ صفحات میں کتنا حاشیہ چھوڑا جائے، پھر یہ کہ تصویروں کو کس طرح لگایا جائے کہ مطبوعہ حصہ کے ساتھ وہ غلط ہو جائیں۔ حاشیہ، تصویر اور مطبوعہ حصے کے مناسب امتزاج پر ہی صفحہ کی تمام تر دلکشی منحصر ہے۔

حاشیہ۔ کتاب کا صفحہ ہمارے سامنے ہے۔ اب ہمیں کرنا یہ ہے کہ اس میں تصویر اور ٹائپ وغیرہ کو بٹھانا ہے۔ یہ سب اس طرح ہو کہ صفحہ بھر جائے اور دیکھنے میں دلکش معلوم ہو۔ ایسا کرتے وقت ہمیں صفحہ کی وضاحت پر سب سے زیادہ خیال رکھنا ہوگا۔ اس کے لئے حاشیہ وغیرہ بنا کر ہمیں صفحہ کی تقسیم کرنی ہوگی۔ اس کے بعد صفحہ میں مزین کئے جانے والے سامان کے لئے اس کی مناسب جگہ مقرر کرنی ہوگی۔ صفحہ کی تزئین کا اثر بہت کچھ اس کے حاشیہ پر منحصر ہے۔ صفحہ میں جانے والی تصویر اور مطبوعہ حصہ میں سے کس کو ہمیں فضیلت دینی ہے یہ جاننے کے بعد ہمیں حاشیہ کھینچنا چاہئے۔ کیونکہ حاشیہ کے ذریعہ ہم اس فضیلت کو ظاہر کر سکتے ہیں۔ صفحہ میں توازن قائم کرنے میں حاشیہ مدد دیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ صفحہ کے واسطے بائیں حاشیہ کو برابر رکھا جاتا ہے۔ نیچے کا حاشیہ سب سے زیادہ چوڑا ہوتا ہے۔ نظر کے بہکے کو روکنے کے لئے ایسا کیا جاتا ہے۔ اگر ایک بڑی لکیر کھینچ کر صفحہ کو وسط سے منقسم کر دیا جائے تو دونوں حصے ہمیں برابر نظر آئیں گے اور اگر لکیر کو کھڑی شکل میں انکھوں کے

سامنے رکھا جائے تو نیچے کا آدھا حصہ ہمیں چھوٹا نظر آئے گا اور اوپر کا بڑا۔ اسی لئے صفحہ کے نیچے والے حاشیہ کو ہم زیادہ چوڑا رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ صفحہ کے نیچے چوڑا حاشیہ رکھنے سے گویا اسے ایک سہارا مل جاتا ہے۔ ہمیں ایک سکوت کا احساس ہوتا ہے۔

پڑی مستطیل کی شکل والے صفحہ میں داہنے بائیں جانب کے حاشیے کے مقابلے میں اوپر کا حاشیہ کم چوڑا ہونا چاہئے۔ ایسا کرنے میں متوازی دلکشی معلوم ہوتی ہے۔ اگر صفحہ کھڑکی مستطیل کی شکل کا ہے تو اوپر کا حاشیہ داہنے بائیں طرف کے حاشیوں سے زیادہ چوڑا ہونا چاہئے۔ مربع نما صفحہ میں اوپر اور داہنے بائیں طرف کا حاشیہ برابر رکھنے سے متوازی اثر پیدا ہوتا ہے۔

صفحوں کو بالخصوص بناتے وقت زیبائش کے اصولوں کا خاص طور سے خیال رکھنا چاہئے۔ صفحہ میں تصویر کو اس طرح لگایا جائے کہ اس کا توازن نہ خراب ہو۔ صفحہ کی زیبائش منظم طور پر ہونی چاہئے۔ ورنہ صفحہ کی دلکشی جاتی رہے گی اور اس کا اثر اچھا نہیں پڑے گا۔ صفحہ کی زیبائش میں وزونیت (Rhythm) کا خیال بھی رکھنا ہوتا ہے۔ صفحہ کے خاص خطوط اور تزیین کے خاص خطوط میں امتزاج ہونا چاہئے۔ انھیں دیکھنے سے ایسا معلوم ہو کہ ان کی حرکت ایک دوسرے کو دہرا رہی ہے۔ خطوط کی حرکت کا یہ امتزاج صفحہ کے اثر کو عام فہم بنا دیتا ہے۔ اس حرکت کی تقلید کرتے ہوئے ہماری نگاہ آسانی سے پورے صفحہ پر دوڑ جاتی ہے۔ اپنی مکمل صورت میں کسی ڈیزائن کا کیسا اثر پڑتا ہے، یہی دیکھا جاتا ہے۔ ڈیزائن کے کسی ایک حصہ کے اثر کو اہمیت نہیں دی جاتی۔ یہی بات صفحہ کے متعلق بھی ہے۔ صفحہ کی زیبائش اس کے کسی ایک

حصہ کی زیبائش پر ہی منحصر نہیں ہے۔ بلکہ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ مجموعی طور پر کیسا اثر پیدا ہوتا ہے۔ لہذا صفحہ کی زیبائش میں اُس کے سبھی حصوں، اکائیوں کو نظر میں رکھنا چاہئے اور انہیں اس طرح لگانا چاہئے کہ مجموعی طور پر اچھا اثر پیدا ہو۔ اگر سب اکائیوں کی زیبائش میں کوئی ترتیب نہیں ہے تو صفحہ کی دلکشی اتنی مؤثر نہیں ہوگی جتنی کہ ہونی چاہئے۔

صفحہ کی اکائیوں کو ہمیں ایک ترتیب سے لگانا چاہئے۔ ایسا کرتے وقت ہمیں اس بات کا خیال رکھنا ہوگا کہ کس اکائی کو ہمیں خاص جگہ دینی ہوگی اور کس کو معمولی۔ اُن کی شکل، قوت اور رنگت کے اثرات میں مطابقت پیدا کرنے کے لئے ہمیں خاص طور سے محتاط رہنا چاہئے۔ اس کے علاوہ صفحہ کو گھیرنے والے حاشیے اور صفحہ کے اندر کی اکائیوں کے درمیان کے فاصلے میں بھی مطابقت پیدا کرنا چاہئے۔ پورے صفحہ کا حاشیہ سب سے زیادہ چوڑا ہوتا ہے۔ یہ اس لئے کہ حاشیہ کے پورے صفحہ کی اہمیت کو اُبھارتا ہے۔ اب صفحہ کے دیگر حصہ کو لیجئے۔ ان میں جو سب سے زیادہ اہم ہوگا اُس کے چاروں طرف کا حاشیہ اُن حصوں کے مقابلے میں زیادہ ہوگا جو اہم نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں خصوصیت کے تناسب پر حاشیہ کا تناسب موقوف ہے۔ اس طرح حاشیہ کی چوڑائی برابر کم ہوتی جائے گی۔ پورے صفحہ کو گھیرنے والا حاشیہ زیادہ ہوگا اور صفحہ کے حصوں کا حاشیہ کم۔ اس کے علاوہ ایک بات کا اور خیال رکھنا چاہئے۔ وہ یہ کہ جب ہم صفحہ کو پڑھنا شروع کرتے ہیں تو بائیں سے دائیں طرف کو ہماری نگاہ جاتی ہے اور اس طرح ایک قسم کی تیز رفتاری پیدا ہوجاتی ہے۔ اس تیز رفتاری کو برقرار رکھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ حاشیہ زیادہ تنگ نہ ہو۔ مطلب یہ کہ کتاب کے بنانے میں افادیت، توازن، روانی،



سہارڈینیشن اور سب سے بڑھ کر تناسب کے اصول بہت زیادہ اہم ثابت ہوتے ہیں۔

**تصویروں کی فریمنگ۔** فن کا کام کرتے وقت آپ متعدد تصاویر تیار کرتے ہیں۔ تصویروں کو محفوظ رکھنے کے لئے انھیں فریم میں جڑانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ فریمنگ کا بھی اپنا ایک فن ہوتا ہے۔ اُسے حاصل کرنے کے لئے عملی واقفیت اور مشق کی ضرورت ہوتی ہے۔ تصویروں کو فریم کرنے کے لئے کن باتوں کا خیال رکھنا چاہئے۔ یہاں ہم اس کا ذکر کرنے کی کوشش کریں گے۔ سب سے پہلے ماؤنٹ کا سوال ہمارے سامنے آتا ہے۔ صفحہ کے حاشیہ کے سلسلے میں جو کچھ کہا گیا ہے وہی تصویر کے حاشیہ کے بارے میں بھی کہا جاسکتا ہے۔ ماؤنٹ تصویر کی نہ صرف حفاظت کرتا ہے بلکہ اُس کی جاذبیت میں بھی اضافہ کرتا ہے۔ فریمنگ کرتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ وہ تصویر کی جاذبیت کو بڑھانے والا ہو۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ تصویر سے زیادہ ہمیں فریم متوجہ کرنے لگتا ہے۔ یہ نہیں ہونا چاہئے۔ اس لئے ماؤنٹ کے انتخاب میں ہمیں اُن کی رنگت کا خاص طور سے خیال رکھنا ہوتا ہے۔ اب ہم رنگت کے بارے میں کچھ بتانے کی کوشش کریں گے۔

**رنگت۔** ماؤنٹ کی رنگت ایسی نہ ہو کہ ہماری توجہ کو تصویر کی طرف سے ہٹا کر اپنی طرف مبذول کر لے۔ تصویر میں جس رنگت کی زیادتی ہو، اُسی رنگت کا ماؤنٹ ہونا چاہئے۔

**قوت۔** ماؤنٹ کی قوت تصویر کی قوتوں سے باہر کی نہ ہو اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ تصویر کے مقابلے میں اگر ماؤنٹ کی قوت زیادہ ہے تو ہماری توجہ تصویر سے زیادہ ماؤنٹ کی طرف مبذول ہوگی۔ تصویر میں استعمال شدہ رنگت کی قوتوں کا تناسب

ایسا ہونا چاہئے کہ تصویر کی ہلکی اور بھاری قوتوں میں مطابقت ہو۔ مطلب یہ کہ ہلکی اور بھاری قوتوں کا اختلاف اتنا زیادہ نہ ہو کہ وہ مخالفت سمت کی معلوم ہوں۔ دونوں میں کچھ ہی مقدار کا فرق ہونا چاہئے۔ یہی بات مائونٹ اور تصویر کی رنگت کی قوتوں میں ہونی چاہئے۔ ایسا ہونے پر تصویر کی جاذبیت میں کسی قسم کی کوئی کمی نہ ہوگی۔

قوت کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے۔ وہی شدت (Intensity) کے بارے میں بھی کہا جاسکتا ہے۔ زیادہ شدت والی رنگت کے قریب رہنے سے دوسری رنگت کا اثر ہلکا ہو جاتا ہے۔ اس لئے مائونٹ کی شدت تصویر کے مقابلے میں زیادہ نہ ہونی چاہئے ورنہ تصویر کا اثر ہلکا پڑ جائے گا۔

اسکول میں آئے دن آپ لوگ جو کام کرتے ہیں اس کی ہم نے صرف دو مثالیں دی ہیں۔ کس سمت کو آپ کو آگے بڑھنا چاہئے ان کے لئے یہ مثالیں اور ان کی مندرجہ بالا تشریح کافی ہوگی۔ اس تشریح سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ فن کے اصولوں کا عملی تجربہ کس طرح کیا جاسکتا ہے اور کس حد تک مختلف قسم کے کاموں میں ہم ان اصولوں سے مدد لے سکتے ہیں۔

## رنگوں کا اصول

یہ ہم پہلے ہی بتا چکے ہیں کہ رنگتوں کا اسکیں حاصل کرنے کے لئے رنگوں کی ترتیب و طریقوں سے کی جاسکتی ہے ایک تو خود ان رنگوں (pigments) کے لحاظ سے جنہیں فن کار اپنے کام میں لاتا ہے اور دوسرے نفسیاتی نقطہ نظر سے۔ اس طرح دو طرح کے اسکیل مقرر ہو جاتے ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے اور ایسا سوچنا بھی مناسب ہے کہ کیا ان دونوں اسکیلوں کی آمیزش کر کے

کوئی ایک اسکیل حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ہم سبھی جانتے ہیں کہ رنگوں کے انتخاب میں فن کار کا احساس بصیرت (sense of vision) کا بہت کچھ دخل رہتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختلف فن کاروں کے رنگوں کا انتخاب کرنے کا طریقہ بھی مختلف ہوتا ہے اور اپنی ذاتی خصوصیت لئے ہوئے ہوتا ہے۔ ایسی حالت میں ان دونوں اسکیلوں کو سمجھنے بوجھنے کے بعد کسی ایک اسکیل کو طے کرنے کی کوشش نامناسب نہ ہوگی۔

مندرجہ بالا تشریح کے مطلب اور افادیت کو ذرا اور واضح کر دیں رنگتوں کے اسکیل کی صورت میں ہم ایک ایسا پیمانہ حاصل کرنا چاہتے ہیں جسے اپنی بنیاد مان کر ہم آگے بڑھ سکیں۔ جس طرح چیزوں کی تول کے لئے 'من' سیر اور پٹانک وغیرہ مقرر ہیں۔ مقام اور فیصلہ کو جاننے کے لئے جس طرح گز، فرلانگ اور میل کا ایک اسکیل بن گیا ہے۔ اسی طرح رنگتوں کی ناپ کا بھی کوئی اسکیل ہونا چاہئے۔ اس اسکیل کو مان کر ہم رنگتوں کے سلسلے میں اپنا فیصلہ دے سکیں گے۔ مطلب یہ کہ رنگتوں کی مقدار وغیرہ کے بارے میں وثوق کے ساتھ کچھ کہہ سکیں گے۔

اس اسکیل کے ذریعے ہم رنگتوں کو ناپ یا تول سکیں گے۔ ہمارا ایک پیمانہ طے ہو جائے گا اور رنگ کے متعلق اپنے علم کو ہم زیادہ واضح طور پر اور وثوق کے ساتھ ظاہر کر سکیں گے۔ ہمارا یہ اسکیل فاصلے کو ناپنے والے گز، میل وغیرہ کے پیمانوں کی طرح ایک مستقل اور کبھی نہ بدلنے والی بنیاد ہو جائیگی۔ اس اسکیل کے سہارے رنگ کے متعلق ادب کی زیادہ ترقی ہو سکے گی اور اس ادب کی شکل و صورت زیادہ واضح اور پائدار زمین پر واقع ہوگی۔ مثال کے لئے لفظ 'لال' کو لیجئے۔ یہ لفظ ایک مخصوص رنگت کو ظاہر کرنے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔

لیکن لال رنگت کی بھی مختلف شکلیں ہوتی ہیں۔ مثلاً سیندروری لال پتنگیلا نیلگوں اور خونی لال وغیرہ۔ اس لئے لفظ لال کے استعمال سے ہم یہ نہیں جان سکتے کہ کس طرح کی رنگت سے ہمارا مطلب ہے۔ اگرچہ جس سے صرف اتنا ہی کہا جائے کہ فلاں ڈیزائن میں لال رنگ لگاؤ تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہر ایک سچے اپنی پسند کے مطابق لال رنگت کا استعمال کرے گا۔ ایسی حالت میں یہ ضروری ہے کہ رنگتوں کا ایک اسکیل بنالیا جائے۔ ایسا ہونے پر سچے اسی رنگت کا استعمال کریں گے جس کی انھیں ہدایت کی گئی ہے

رنگتوں کے دو قسم کے اسکولوں کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ اب ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ ان دونوں میں سے ہمارے لئے کون موزوں ہے۔ پگنٹ اسکیل میں تین مثالی رنگ ہوتے ہیں۔ زرد، سرخ اور نیلا۔ مثالی رنگوں کی آمیزش سے دو رنگی رنگتوں کو تیار کیا جاسکتا ہے۔ نارنجی رنگت سرخ اور زرد کی آمیزش سے بنی لال اور نیلے کی آمیزش سے اور بنی لال اور نیلے کی آمیزش سے یہ رنگ برابر کی مقدار میں ملائے جاتے ہیں۔ لیکن یہاں ایک بات پر اور توجہ دینی ہے۔ سبز رنگ بنانے کے لئے ہم نیلا اور پیلا رنگ ملا تے ہیں۔ اب اس نیلے رنگ کی بھی مختلف قسمیں ہوتی ہیں۔ مثلاً ایک نیلا تو ایسا ہوتا ہے جس میں کچھ سبزی بھی بھلکتی ہے۔ انگریزی میں اسے cerulean blue کہتے ہیں۔ دوسری طرح کے نیلے رنگ میں نیلا پن زیادہ ہوتا ہے۔ ان دونوں طرح کے نیلے رنگوں میں اگر زرد ملا یا جائے تو جو سبز رنگ پیدا ہوگا وہ مختلف ہوگا۔ اچھا سبز رنگ اُسی نیلے رنگ کی آمیزش سے پیدا ہوگا جس میں سبزی بھلکتی ہے۔ دوسری طرح کے نیلے رنگ کی آمیزش سے جو سبز رنگ پیدا ہوگا وہ بڑا میلا ہوگا۔ یہی بات دوسرے رنگوں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ حقیقت

تو یہ ہے کہ اس طرح ملا کر بنائے ہوئے رنگ اُتے اُچلے نہیں بنتے جتنے اُچلے وہ ہونے چاہئیں۔ آمیزش کے باعث رنگت کچھ نہ کچھ میسی ہو جاتی ہے مخفر یہ کہ دو رنگ ملا کر جو ایک رنگ بنایا جاتا ہے وہ اتنا اُچلا اور چکدار نہیں ہو سکتا جتنا کہ بازار میں ملنے والے دیگر خالص رنگ ہوتے ہیں۔ ایسی حالت میں یہ صاف ظاہر ہے کہ رنگوں کی آمیزش کی بنا پر بنایا ہوا اسکیل زیادہ کار آمد اور مفید نہ ہوگا۔

پروفیسر نلیم آسٹوالڈ نے خالص رنگوں کا جو اسکیل بنایا ہے اس میں ان سب باتوں کا خیال رکھا گیا ہے۔ یہ اسکیل آسٹوالڈ دائرہ کے نام سے مشہور ہے۔ دائرہ میں ایک ترتیب سے رنگوں کو سجایا گیا ہے۔ ساتھ میں دی ہوئی تصویر سے آپ کو معلوم ہوگا کہ اس دائرہ میں آٹھ طرح کے رنگوں کو سجایا گیا ہے۔ یہ آٹھوں رنگ خالص رنگ کہلاتے ہیں۔ یہ اس طرح ہیں۔

زرد۔ اس میں سرخ یا ہری رنگت کی جھلک نہیں ہوتی۔ جیسی کہ لیون کی زردی میں پائی جاتی ہے۔

ٹارنجی۔ زرد اور سرخ کے درمیان کی ایک ہلکی رنگت۔

سرخ۔ سرخ لال کی گہری رنگت جس میں نیلا یا پیلا پن ذرا بھی نہیں ہوتا۔

حبیبہ کہ مرزا لیک یا اسکار لیٹ میں ہوتا ہے۔

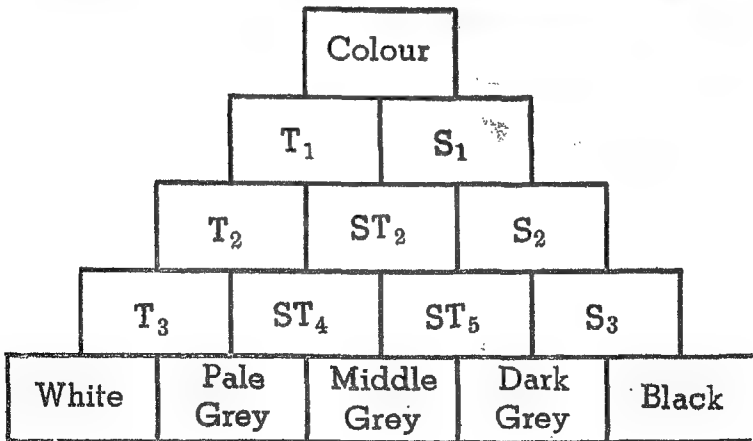
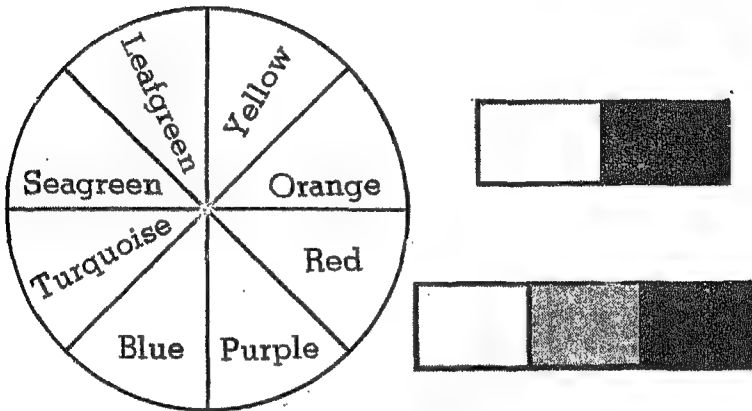
بینگنی۔ سرخ اور نیلے کے درمیان کی رنگت اسپیکٹرم ۸ طیف میں نظر آنے والی رنگت سے مختلف ہوتی ہے۔

نیل۔ پردشین نیلے کی طرح اس میں سرخ یا سبز رنگت کی جھلک نہیں ہوتی۔

نیلگوں۔ نیلے اور سبزی ہرے کے درمیان کی رنگت۔ طیف میں اس طرح کی رنگت نہیں ہوتی۔

سمندری ہرا۔ یہ رنگت طیف اور قدرتی سبز رنگت سے

# COLOUR CHART





مختلف ہوتی ہے۔

لیف گرین - زردی مائل سبز رنگت - پٹریلوں کی پتیوں جیسی۔  
 دائرہ کے آٹھ مساوی حصوں میں رنگوں کو سجایا گیا ہے۔ یہ بات ذہن میں  
 رکھنی چاہئے کہ اسٹوالڈ دائرہ میں جتنی بھی رنگتیں ہیں وہ آمیزش کے ذریعے نہیں  
 پیدا کی جاسکتیں۔ کم از کم اتنا واضح ہے اور یہ ہم پہلے بتا چکے ہیں کہ آمیزش  
 کے ذریعے پیدا ہونے والی رنگت اُجلی ہونے کے بجائے سٹائل ہوتی ہے۔ زرد  
 اور سرخ کو ملائے سے جو رنگت پیدا ہوگی وہ اسٹوالڈ دائرہ کی نارنجی رنگت  
 کی جیسی اُجلی نہیں ہوگی۔ یہی بات دیگر دو رنگی رنگتوں کے سلسلے میں بھی  
 کہی جاسکتی ہے۔ آمیزش سے ہم اتنی خالص رنگت نہیں پیدا کر سکتے جو کہ  
 اسٹوالڈ دائرہ میں دی گئی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس دائرہ کی رنگتوں کو  
 خالص یا مثالی رنگت کہا گیا ہے۔

جب کسی تصویر یا ڈیزائن میں دو سے زیادہ رنگوں کا استعمال کیا جاتا  
 ہے اور مختلف رنگوں کا یہ اختلاط پسندیدہ نظر آتا ہے تو کہا جاتا ہے کہ رنگوں میں  
 مطابقت (harmony) پیدا ہوگئی ہے۔ رنگوں کی یہ مطابقت  
 پیدا کرنے کے لئے ہمیں کچھ قاعدوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ مشہور جرمن  
 عالم اسٹوالڈ نے ان قاعدوں پر اچھی روشنی ڈالی ہے۔ یہ قاعدے اسٹوالڈ دائرہ سے  
 کے رنگوں کے تجربوں میں ہی معاون ہوتے ہیں۔ کیونکہ یہی ایسے خالص رنگ  
 ہیں جن کی جگہ آمیزش سے تیار کئے ہوئے دیگر رنگ نہیں لے سکتے۔  
 رنگوں کی مطابقت کے مندرجہ ذیل طریقے بتائے گئے ہیں۔

(۱) مخالف رنگوں کی مطابقت -

(۲) موافق رنگوں کی مطابقت -



(۳) تنہا رنگوں کی مطابقت۔

(۴) ہلکے رنگوں کی مطابقت۔ (Subdued harmony)

(۵) درمیانی رنگوں کی مطابقت۔

(۶) ترقی یافتہ مطابقت۔ (advanced harmony)

مخالف رنگوں کی مطابقت۔ تصویر میں دئے ہوئے اسٹوڈنٹ دائرہ کو دیکھتے سے معلوم ہوگا کہ زرد رنگ والے دائرے کے حصے کے مخالف یعنی سامنے پڑنے والے حصے میں نیلا رنگ سا گیا ہے۔ اس طرح اسٹوڈنٹ دائرہ میں جو رنگ ایک دوسرے کے مقابل یا مخالف سمت میں آئے ہیں وہ مخالف رنگ کہلاتے ہیں۔ زرد کے سامنے نیلا۔ سرخ کے سامنے سمندری ہل۔ بیگی کے سامنے قدرتی ہرا۔ اس طرح دو دو مخالف رنگوں کے چار جوڑے اسٹوڈنٹ دائرے میں رہتے ہیں جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں، نفسیاتی بنیاد پر اس دائرہ کو بتایا گیا ہے۔ چنانچہ ان مخالف رنگوں کا ہمارے احساس بصارت پر بھی مخالف اثر پڑتا ہے۔ اس مخالف اثر کا آسانی سے مظاہرہ کیا جاسکتا ہے۔ زرد رنگ کا ایک دائرہ بنا کر کچھ دیر تک ایک ٹک اُسے دیکھئے۔ آپ کو ایسا معلوم ہوگا گویا زرد دائرے کے چاروں طرف ایک نیلا دائرہ بنتا جا رہا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ زرد دائرے کے ساتھ ساتھ لازمی طور پر نیلے دائرے کا بھی احساس ہوگا۔ اس کی ایک وجہ ہے۔ وہ یہ کہ زرد دائرے کے احساس کو متوازی کرنے کے لئے ہماری بصیرت نیلے دائرے کا احساس خود بخود کر لیتی ہے۔ ہمارا احساس بصیرت اُس کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ ایک رنگ کے احساس کو سہارا دینے کے لئے اُس کے مخالف رنگ کا احساس ہونا ضروری ہے۔ اس ضرورت کی تکمیل کے لئے مخالف رنگوں کی آمیزش کی جاتی ہے۔ یہ آمیزش بچوں کو خصوصیت کے ساتھ متوجہ کرتی ہے۔ اس کا سبب یہ

ہے کہ بچوں کا احساس سہل اور فطری ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ماحول کے بڑے اثرات سے بچوں کا احساس بہت کچھ پاک رہتا ہے۔ بڑے آدمیوں کے ساتھ ایسا نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ بچے اپنی بھولی فطرت کے مطابق مخالف رنگوں کے میل کی طرف زیادہ متوجہ ہوتے ہیں۔

مخالف رنگوں کی مطابقت کا اثر سب سے زیادہ شوخ ہوتا ہے۔ یہ اس لئے کہ ان کا اختلاف سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ شوخ اور زیادہ چٹکدار ہونے کے باعث بچوں کو مخالف رنگوں کی مطابقت آسانی سے متوجہ کر لیتی ہے۔ بڑے آدمیوں کو ممکن ہے اتنا شوخ اثر پسند نہ آئے اور اسے بھونڈا کہہ کر وہ اپنا منہ پھیر لیں۔ بہر حال کچھ کو مخالف رنگوں کی مطابقت پسند آتی ہے اور کچھ کو نہیں یہ اپنی اپنی پسند کی بات ہے کہ ہم مخالف رنگوں کی مطابقت کے شوخ اثر کو کس حد تک پسند یا پسند نہ کرنے ہیں۔ مخالف رنگوں کے شوخ اثر کا تجربہ حسب ذیل ڈیزائنوں کو بنا کر کیا جاسکتا ہے۔

(colour chart دیکھیے)۔

اس ڈیزائن میں دکھائی ہوئی جگہ A اور B کو مخالف رنگوں سے بھر دو۔ اس کے ساتھ ساتھ موازنہ کے لئے ایسے رنگوں کو بھر دو جو مخالفت نہیں ہیں۔ ان دونوں کو دیکھنے سے یہ واضح ہو جائے گا کہ سب سے زیادہ شوخ اثر اسی وقت پیدا ہوتا ہے۔ جب مخالف رنگوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ مثلاً پیلے اور نیلے رنگ ایک ساتھ رہنے پر جتنا زیادہ ایک دوسرے کو اُٹھا رہتے ہیں۔ اتنا کسی دوسرے رنگ کے ساتھ رہتے پر نہیں۔ یہی بات مخالف رنگوں کے دوسرے جوڑوں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے آپ خود تجربہ کر کے دیکھیے۔

مخالف رنگوں کے استعمال کے بارے میں ایک بات اور ہے جس کا جاننا ضروری ہے۔ مخالف رنگوں کے اثر کا تجربہ کرنے کے لئے جس ڈیزائن میں رنگ بھرنے کے لئے ہم نے

کہا تھا اُسے ایک بار پھر اپنے سامنے رکھ لیجئے۔ اُس ڈیزائن میں مقام A چھوٹا ہے اور مقام B بڑا۔ A میں آپ نے زرد رنگ بھرا اور B میں نیلا۔ اب اس ترتیب کو بدل دیجیئے۔ A میں نیلا بھریں اور B میں سرخ۔ اب دیکھئے کہ ان دونوں میں سے کس کا اثر زیادہ پسند آتا ہے؟ نیلے پس منظر پر زرد اچھا معلوم ہوتا ہے یا زرد پس منظر پر نیلا؟ ہمیں یقین ہے کہ آپ کو نیلے پس منظر پر زرد زیادہ خوشگوار معلوم ہوگا۔ اسی طرح مخالفت رنگ کے دیگر جوڑوں کا تجربہ کر کے بھی دیکھئے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ بینکونی شینگوں اور سینر کی زیادتی اور قدرتی سینر۔ نارنجی اور سرخ رنگ کی کم مقدار کا اثر خوشگوار معلوم ہوتا ہے۔ اس کا بے حد ظاہر ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ قدرتی سینر زرد نارنجی اور سرخ رنگ زیادہ چمکدار اور شوخ ہوتے ہیں۔ اسی لئے محدود مقامات پر ان کا استعمال زیادہ خوشگوار معلوم ہوتا ہے۔ مخالف رنگوں کے بارے میں بھی دو باتیں ہیں جنہیں کبھی نہیں بھولنا چاہئے۔ اول تو یہ کہ وہ سب سے زیادہ چمکدار معلوم ہوتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ رنگ جتنا زیادہ چمکدار ہوتا ہے اتنا ہی زیادہ محدود صورت میں اس کا استعمال کرنا چاہئے۔

آسٹوایڈ دائرہ میں جو رنگ عین مقابل ہوتے ہیں انہیں مخالف رنگ کہا جاتا ہے، یہ ہم پہلے ہی بتلا چکے ہیں۔ دائرہ میں عین مقابل آنے والے رنگوں میں سب سے زیادہ اختلاف ہوتا ہے۔ مخالف رنگوں کا استعمال سب سے زیادہ شوخ ہوتا ہے۔ یہ بھی ہم پہلے بتلا چکے ہیں۔ اب جنہیں شوخ رنگ اچھا نہیں معلوم ہوتا وہ ان رنگوں کی مطابقت پیدا کر سکتے ہیں جو ایک دوسرے کے عین مقابل نہیں پڑتے۔ دائرہ کے حصوں کی مخالفت یا موافق حالت کے ساتھ رنگوں کی شوخی کم اور زیادہ ہوتی جاتی ہے۔ دائرے کے

پاس والے حصے میں جو رنگ ہوتا ہے، اُس کا مخالف سب سے کم ہوتا ہے اور جو ٹھیک سامنے پڑتا ہے اُس کا سب سے زیادہ۔

موافق رنگوں کی مطابقت۔ مساوی رنگوں سے ہمارا مطلب اُن رنگوں سے ہے جن میں مخالف رنگوں کی مقدار سب سے کم ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر آسٹو الٹ وارے کے پیلے رنگ کو لیجئے۔ پیلے رنگ کے داہنی طرف نارنجی رنگ کا حصہ آتا ہے اور اُس کے بائیں طرف قدرتی ہرا۔ اس طرح تین رنگوں کا ایک گروپ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ نیچ میں پیلا، ادھر ادھر نارنجی اور قدرتی ہرا۔ دوسرے رنگوں کو لے کر بھی اسی طرح تین تین رنگوں کے گروپ بنائے جاسکتے ہیں۔ یہی موافق رنگ کہلاتے ہیں۔ ان گروپوں میں سے کسی بھی ایک کا تجربہ تصویر اور ٹویزن میں کیا جاسکتا ہے۔ ان کی مطابقت کا اثر بہت دلفریب ہوتا ہے۔ ایک ہی گروپ کے ہونے کی وجہ سے یہ رنگ ایک دوسرے سے خوب مل جاتے ہیں۔ تینوں رنگ اپنا الگ الگ اثر نہیں پیدا کرتے بلکہ تینوں مل کر اپنا اثر پیدا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ موافق رنگوں کی مطابقت زیادہ پسندیدہ اور اطمینان بخش اثر پیدا کرتی ہے۔ مخالف رنگوں کا حال بیان کرتے ہوئے ہم نے کہا تھا کہ اُن کا استعمال محدود جگہوں پر کرنا چاہئے۔ تب ہی وہ اچھا اثر پیدا کریں گے۔

موافق رنگوں کے استعمال سے اچھا اثر پیدا کرنے کے لئے کن باتوں کا خیال رکھنا چاہئے، اب ہم یہ بنانے کی کوشش کریں گے۔ مثال کے طور پر قدرتی ہرے۔ پیلے اور نارنجی رنگوں کے گروپ کو لیجئے۔ اس گروپ میں پیلا رنگ سب سے زیادہ چمک دار ہوتا ہے اور نارنجی سب سے کم چمک دار۔ قدرتی ہرا چمک کے لحاظ سے ان دونوں کے درمیان میں رہتا ہے۔ ٹویزن میں

ان کو استعمال کرتے وقت چمک کی مناسبت کا ہمیں خیال رکھنا چاہئے جو رنگ سب سے زیادہ چمک دار ہو اُس کا استعمال سب سے چھوٹی یا سب سے زیادہ محدود جگہ میں کرنا چاہئے۔ سب سے بڑی جگہ میں اُس رنگ کا استعمال ٹھیک ہوتا ہے جو سب سے کم چمک دار ہوتا ہے۔ رنگوں کا استعمال کرتے وقت اُن کی چمک کی مناسبت کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ مخالف رنگوں کی مطابقت کا اثر اتنا عمدہ نہیں ہو پائے گا جتنا کہ ہونا چاہئے۔ زیادہ چمک دار رنگ کا بڑے مقام پر استعمال کرنے کا نتیجہ یہ ہوگا کہ وہ رنگ باقی رنگوں کو دبا لے گا۔ لہذا اُس کے عملی دائرہ کا محدود رہنا ضروری ہے۔ چمک کی مقدار کے مطابق ہی ہیں رنگوں کے عملی دائرے کو قائم کرنا چاہئے۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر کسی لینڈ اسکیپ میں رنگ بھرنا ہو تو ہم کیا کریں گے۔ یہ ہم جانتے ہیں کہ لینڈ اسکیپ کو تین حصوں میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔ پس منظر درمیانی منظر اور پیش منظر۔ جو رنگ سب سے زیادہ چمک دار ہو اُس کا استعمال پس منظر میں کیا جائے۔ جس کی چمک معتدل ہو وہ درمیانی منظر میں اور جو سب سے کم چمک دار ہو وہ پیش منظر میں لگایا جائے۔ ایک رنگ کی مطابقت کسی تصویر یا ڈیزائن میں ایک ہی رنگ کے مختلف ٹولنس کے استعمال سے ایک رنگ کی مطابقت پیدا کی جاسکتی ہے۔ کسی ایک بلوری رنگ میں سفید یا سیاہ کی آمیزش سے اُس رنگ کے مختلف ٹولنس پیدا کئے جاسکتے ہیں۔ سفید۔ گرے اور سیاہ یہ الگ رہنے والے رنگ کہلاتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ کسی ایک بلوری رنگ میں محاذی رنگ کی آمیزش سے پیدا ہونے والے اُس

رنگ کی دوسری رنگتوں کا استعمال کرنے سے ایک رنگ کی مطابقت پیدا کی جاسکتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ ظاہر ہی ہے کہ ایک ہی رنگ کے مختلف ٹونس کا استعمال ہونے کی وجہ سے یہاں مخالفت اثر کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ آسانی سے مطابقت پیدا ہو جاتی ہے۔

یہ ہم پہلے ہی بتا چکے ہیں کہ آرگٹوائڈ دائرے کے کسی ایک رنگ کے ساتھ سفید-گرے اور سیاہ رنگ ملانے سے جو مخلوط رنگتیں پیدا ہوتی ہیں ان کے کچھ مخصوص نام رکھ دیے گئے ہیں۔ بالترتیب انھیں ٹنٹ-شیڈ ٹنٹ اور شیڈ کہتے ہیں۔ کسی ایک بلوری رنگ میں سفید-گرے اور سیاہ کی مقدار کو ایک مساوی ترتیب سے بڑھاتے ہوئے ملانے سے ٹنٹ-شیڈ ٹنٹ اور شیڈ کا بھی ایک اسکیل تیار کیا جاسکتا ہے میندرج ذیل چارٹ میں C رنگ کے لئے ہے T ٹنٹ کے لئے، ST شیڈ ٹنٹ کے لئے اور S شیڈ کے لئے:-

C T<sub>1</sub> T<sub>2</sub> T<sub>3</sub> W

C ST<sub>1</sub> ST<sub>2</sub> ST<sub>3</sub> G

C S<sub>1</sub> S<sub>2</sub> S<sub>3</sub> B

پہلی قطار سے یہ پتہ چلتا ہے کہ C رنگ مساوی مقدار میں سفید کی رفتہ رفتہ زیادتی کرنے سے C رنگ کے T<sub>1</sub> T<sub>2</sub> اور T<sub>3</sub> ٹنٹ پیدا کئے جاسکتے ہیں۔ سفید کی مقدار زیادہ ہونے پر وہ رنگ بھی قریب قریب سفید ہی کے برابر ہو جاتا ہے۔ W اسی حالت کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی طرح دوسری اور تیسری قطاروں سے شیڈ ٹنٹ اور شیڈ کی مختلف حالتوں کا پتہ چلتا ہے جو الگ رہنے والے رنگ کی مقدار زیادہ ہونے کی وجہ سے آخر میں گرے اور

سیاہ ہوتے ہیں۔

اب اگر کسی تصویر یا ٹریژن میں ہم ان تینوں قطاروں میں سے ہر ایک کو استعمال کریں تو باآسانی ایک قسم کی مطابقت پیدا ہو جائے گی۔ مندرجہ بالا چارٹ کی پہلی کھڑی قطار میں بالترتیب ST، T<sub>1</sub> اور S آتے ہیں۔ ان تینوں رنگتوں کے ایک ساتھ استعمال کرنے پر بھی مطابقت پیدا ہو جائیگی۔ کھڑی قطار کے مطابق بھی آپ ان رنگتوں کا استعمال کر سکتے ہیں اور پٹری قطار کے مطابق بھی۔ نہ صرف اتنا ہی بلکہ بیچ میں ایک کو چھوڑ کر دوسرے کے ساتھ استعمال کرنے سے بھی مطابقت پیدا کرنے میں کوئی رکاوٹ نہ پڑے گی۔ لہذا پہلی قطار کے C<sub>1</sub>T<sub>2</sub> اور W کے استعمال سے مطابقت پیدا کی جاسکتی ہے۔ یہ اس لئے کہ ان میں سے ہر ایک میں ایک مساوی مقدار میں سفید کی زیادتی ہوئی ہے۔ اس موافقت کی وجہ سے مطابقت پیدا ہونا لازمی ہے۔

اب تک ہم نے ایک رنگ کے چارٹ کی کھڑی یا پٹری قطار کے ٹولس کی مطابقت کا ہی ذکر کیا ہے۔ لیکن اگر ہم چاہیں تو ٹولس کے انتخاب میں قطار گڑبڑ بھی کر سکتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ ایک قطار کے ٹولس کے ساتھ دوسری قطار، خواہ وہ کھڑی ہو یا پٹری کے ٹولس کو لے کر مطابقت پیدا کی جاسکتی ہے۔ ایسا کرتے وقت صرف ایک بات کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ وہ یہ کہ جس قطار سے ہم ٹولس لیں، وہ کھڑی ہو خواہ پٹری، ہر حالت میں وہ پاس والی قطار ہی ہوتی چاہئے۔ اس کے ساتھ ساتھ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں، ان رنگتوں کا استعمال کرتے وقت ان کی چمک کی مناسبت کا بھی ہمیں خیال رکھنا چاہئے۔ سب سے زیادہ چمک دار رنگت کا استعمال

سب سے چھوٹی لیکن سب سے خاص جگہ میں کرنا چاہئے۔ ایسی جگہ میں جیسے ہم سب سے زیادہ اگھار کر رکھنا چاہتے ہیں۔ مندرجہ بالا مطابقت پیدا کرنے میں اب تک تین معاون رنگوں کا ہی استعمال ہم بتاتے آئے ہیں۔ سفید، گرے اور سیاہ۔ لیکن اب ہم تین کی جگہ پر پانچ معاون رنگتوں کے اسکیل کا بھی تجربہ کر سکتے ہیں۔ یہ اسکیل اس طرح بنے گی۔

$$C \quad T_1 \quad T_2 \quad T_3 \quad T_4 \quad T_5 \quad W$$

ایک رنگ کے مذکورہ بالا چارٹ کو پھر اپنے سامنے رکھ لیجئے۔ اس چارٹ کی ہر قطار میں ایک مساوی مقدار کی رنگتیں دی ہوئی ہیں۔ ان مقداروں کو سیٹر بھی کے ڈنڈے سمجھ لیجئے اور پھر مختلف قطاروں کی ان مقداروں یا ڈنڈوں کے توازن کا مشاہدہ کیجئے۔ ایسا کرنے پر مقداروں کے مندرجہ ذیل جوڑے آپ کو نظر آئیں گے۔

$$(a) \quad T_1 - ST_1 \text{ اور } ST_1 - S_1$$

$$(b) \quad T_2 - S_2 \text{ اور } ST_2 - S_2$$

$$(c) \quad T_3 - ST_3 \text{ اور } ST_3 - S_3$$

$$(d) \quad W \text{ — گرے اور گرے } W$$

مندرجہ بالا چارٹ میں (a, b, c, d) کے ماتحت جو ٹونس آئے ہیں وہ ایک دوسرے کے موافق نہیں ہیں اور ان کی یہ ناموفقت جیسے جیسے معاونت کی طرف بڑھتی جاتی ہے ویسے ویسے زیادہ دور ہوتی جاتی ہے۔ یہی اس چارٹ کی سب سے بڑی خرابی ہے۔ اس سے پہلے کہ ہم اس چارٹ کا تجربہ کر سکیں ہمیں اس کی خرابی کو دور کرنا ہوگا۔ بالفاظ دیگر



ہیں اس چارٹ کو کسی دوسری ترتیب سے منظم کرنا ہوگا۔ ورنہ ہم اس کا حسب خواہش صحیح استعمال نہ کر سکیں گے۔ اس کے لئے یہ ضروری ہے کہ موافق رنگوں کے جوڑے موافق فرق پر رہیں۔ یہ نہیں کہ وہ ایک دوسرے سے رفتہ رفتہ دور ہوتے جائیں۔ جیسا کہ مندرجہ بالا چارٹ میں ہوا ہے۔

چارٹ کی ترتیب کی مذکورہ بالا خرابی کو کس طرح دور کیا جائے یہ سمجھانے کے لئے ہم ایک دوسری مثال دیں گے۔ مختلف قوتوں کی تو رنگین اینٹیں آپ کو دے دی گئی ہیں۔ آپ ان اینٹوں کو لیکر ایک پیرامڈ تیار کیجئے۔ اس پیرامڈ کی بنی ساخت کھینے کی ضرورت نہیں کہ معاون رنگتوں کے اسکیل کی رہنمائی اور اس کی چوٹی بتوری رنگ کی۔ اس طرح بتوری اور معاون رنگ میں ترتیب قائم کرتے ہوئے پیرامڈ کو بنانا ہوگا۔ جیسا کہ منسلک چارٹ کے نقشہ میں دکھایا گیا ہے۔

پہلے چارٹ میں جو خرابی رہ گئی تھی اس چارٹ میں وہ دور ہو گئی ہے۔ اس چارٹ میں مساوی رنگ مساوی فرق پر آئے ہیں۔ اس بالترتیب نظم کو درجہ بدرجہ سایہ (shadow stair case) کہتے ہیں۔ اس چارٹ میں کچھ رنگوں کو جگہ نہیں دی گئی ہے۔ مثلاً ST، آپ کو اس میں نظر نہ آئیگا۔ یہی وجہ ہے کہ اس چارٹ میں مطابقت کی ترتیب برباد نہیں ہوئی ہے۔ اس درجہ بدرجہ سائے کے رنگوں کا استعمال مذکورہ بالا طریقے کے مطابق کیا جاسکتا ہے۔

ہلکی مطابقت۔ جب ہم کسی بتوری رنگ میں معاون رنگ ملاتے ہیں تو اس رنگ کی ہلکی رنگت ہمیں حاصل ہو جاتی ہے۔ مخالف اور موافق رنگوں کی مطابقت کے تجربے کے ساتھ ساتھ ہم ہلکے رنگوں کی مطابقت

کے بھی تجربے کر سکتے ہیں۔ ایسا کرنے کے لئے صرف معاون رنگوں سفید، گرے یا سیاہ کی آمیزش سے اُن رنگوں کو ہلکا کر لیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ہلکی مطابقت میں اور کوئی نقص نہیں ہوتا۔

درمیانی رنگوں کی مطابقت۔ اسٹوالڈ دائرے میں ڈگری کے ماتحت جو دو رنگ پاس پاس پڑتے ہیں اُن کا تجربہ کرنے سے درمیانی مطابقت کو پیدا کیا جاسکتا ہے۔ اس مطابقت کا اثر دھندلا اور غیر دلکش ہوتا ہے۔ یہ اس لئے کہ یہ درمیانی رنگ بذات خود مدہم اور دھندلے ہوتے ہیں۔ درمیانی رنگوں کے اس دھندلے پن کو دور کرنے کے لئے یہ کیا جاسکتا ہے کہ اُن کے ساتھ ایک تیسرے رنگ کا استعمال کیا جائے۔ یہ تیسرا رنگ پورے طور سے درمیانی رنگوں سے مخالف اثر رکھنے والا ہونا چاہئے۔ مثلاً پیلے اور لال رنگ کی مطابقت کا اثر خالص اور غیر دلکش ہوتا ہے۔ اب اگر فیروزی رنگ کا بھی ان کے ساتھ تجربہ کیا جائے تو اس مطابقت کے اثر کی ایک خصوصیت برباد ہو جائے گی اور وہ بہت دلکش ہوا اٹھے گا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نال اور پیلے کے عمل سے جو درمیانی نارنجی اثر پیدا ہوا تھا اُس کی مخالف شکل فیروزی رنگ (Turquoise) پیش کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہیں گے کہ درمیانی رنگوں کی مطابقت کی ایک خصوصیت کو برباد کرنے کے لئے اُس کے مخالف درمیانی رنگ کا عمل کرنا چاہئے۔ ان تینوں رنگوں کے دائرہ عمل کی مناسبت اُن کی چمک کی مقدار پر منحصر ہوتی ہے۔ جو بیس رنگوں کے اسٹوالڈ دائرے کا تجربہ کرتے وقت یہ مطابقت کام میں لائی جاتی ہے۔

ترقی یافتہ مطابقت۔ ایک سے زیادہ اہم آہنگیوں کا ایک ساتھ تجربہ

کرنے سے ترقی یافتہ مطابقت پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً جو بیس رنگوں کے دائرے کو درجہ بدرجہ سائے سے منظم کرنا اور اس کا سرایکڑ کر دوسری مطابقتوں کا ترقی یافتہ عمل کرنا۔ اس طرح ترقی یافتہ مطابقت کے دائرے میں آگے بڑھایا جاسکتا ہے۔

---

## SECTION III

2012



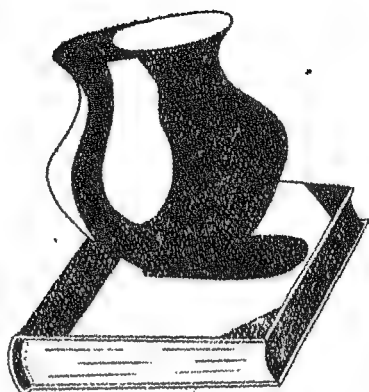
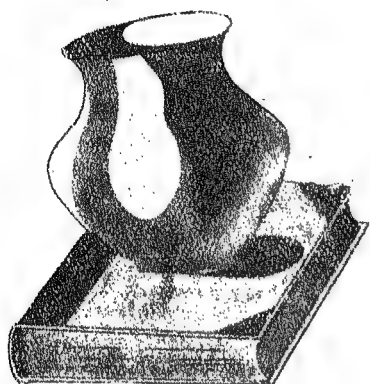
# تصویر کشی

## (Object Drawing)

۱۔ چیزوں کی تصویر کشی ہم پرسپیکٹو کے اصولوں کو مد نظر رکھ کر کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب ہم کسی چیز کو سامنے رکھ کر اُس کی تصویر کشی کرتے ہیں تو سامنے کا حصہ جو ہم سے قریب رہتا ہے وہ دیکھنے میں بڑا معلوم ہوتا ہے اور دور والا چھوٹا نظر آتا ہے۔ نگاہ کی سطح پر سطح سے اوپر اور نیچے رکھ کر کھینچی ہوئی ڈرائینگ میں فرق ہوتا ہے۔ جیسا کہ پرسپیکٹو کا ذکر کرتے وقت ہم بتا چکے ہیں۔ اس لحاظ سے نمبر ۶۳ سے نمبر ۶۶ اور نمبر ۷۷ سے نمبر ۹۰ تک جو تصویریں دی گئی ہیں اُنہیں غور سے دیکھئے۔

۲۔ اسی طرح جب ہم قدرت میں کسی منظر کو دیکھتے ہیں تو ہمیں نزدیک کی چیزوں کا رنگ ہر اُنظر آتا ہے اور دور کی چیزوں کا رنگ دھندلا۔ اس لئے ہم ڈرائینگ میں اُنہیں ایسی شکل میں دیکھتے ہیں۔

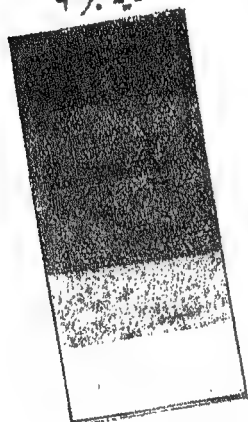
کسی ایک کتاب پر ہم ایک مراد آبادی لوٹا رکھ کر اُس کی تصویر کھینچتے ہیں۔ اس تصویر میں پہلے ہم سفید اور سیاہ رنگ سے دو ٹون دکھاتے ہیں۔ پھر اسی تصویر میں تین ٹون سفید سیاہ اور گہرے رنگ سے بتاتے ہیں۔ اس کے بعد تیسرے عمل میں سفید سیاہ اور گہرے کو ملا کر دیکھا کر پینٹ کرتے ہیں چونکہ عمل میں ہم اُبالا۔ اندھیرا اور اُس کا سیاہ دکھا کر تصویر کو پورا کرتے ہیں۔ ان چاروں عملوں سے یہ ظاہر ہو جائیگا کہ کسی چیز کی ڈرائینگ کو ٹھیک طور سے مکمل کرنے میں کتنی منزلوں کو طے کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ اوروں سے مختلف ٹون کا عمل کس طرح کیا جاتا ہے (تصویر نمبر ۵۹)



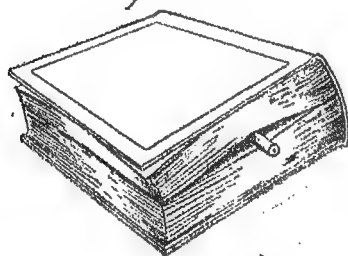
تصویر نمبر ۵۹



تصویر نمبر ۶۰

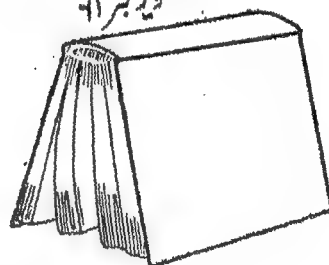


تصویر نمبر ۶۲



تصویر نمبر ۶۴

تصویر نمبر ۶۱



تصویر نمبر ۶۳

سے نمبر ۶۲ تک)۔

## پانی کے رنگوں کا استعمال

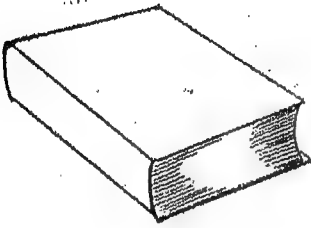
پانی کے رنگوں کا استعمال کرنے میں سب سے پہلی اور ضروری چیز (بُرش) ہے۔ اُسے کس طرح کام میں لایا جاسکتا ہے، یہ تصویر نمبر ۶۱ سے نمبر ۷۱ تک کے دیکھنے سے سمجھ میں آجائے گا۔

رنگوں کا استعمال کس طرح کے کاغذ پر کیا جائے، یہ دوسری بات ہے۔ ہمارے پیش نظر ہوتی ہے۔ اس لئے یہ جان لینا ضروری ہے کہ رنگین کاغذ استعمال نہیں کرنا چاہئے۔ کیونکہ مختلف چیزوں اور پھول پتوں اور پودوں کو پینٹ کرنے میں ہمیں بلوری رنگ استعمال کر لے پڑتے ہیں۔ اور رنگین کاغذ کا رنگ ان رنگوں کے اندر سے بھوٹ کر خرابی پیدا کر دیتا ہے۔ اس لئے سفید کاغذ ہی استعمال کرنا چاہئے۔ جہاں تک ہو سکے "Whatman's" کاغذ استعمال کرنا چاہئے۔ مگر زیادہ قیمتی ہونے کی وجہ سے ہر طالب علم اس کاغذ کو نہیں خرید سکتا۔ اس لئے موٹا کارڈز کاغذ جس کی ڈرائیونگ کا پیاں بنتی ہیں، استعمال کرنا چاہئے۔

پینٹ کرتے وقت ہمیں مندرجہ ذیل باتوں کا خیال رکھنا چاہئے :-

- ۱۔ چیز کے رنگ تیار کرنا۔
- ۲۔ رنگ کے چارٹ سے کون کون رنگ اور کس گہرائی کے استعمال کئے جائیں گے۔
- ۳۔ پہلے ہلکے رنگ استعمال کرنے چاہئیں یا گہرے۔
- ۴۔ رنگ کس طرح بچھانا چاہئے۔

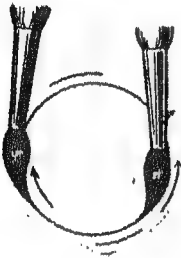




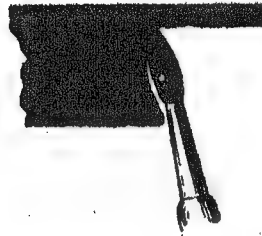
تصویر نمبر ۶۲



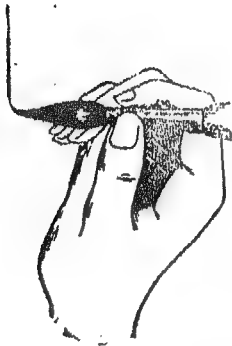
تصویر نمبر ۶۵



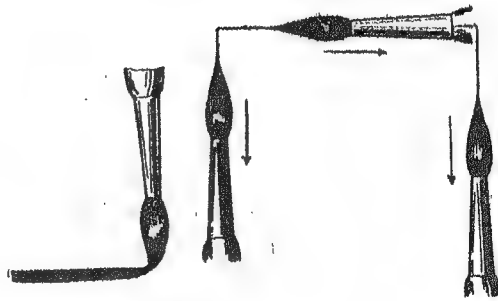
تصویر نمبر ۶۸



تصویر نمبر ۶۷

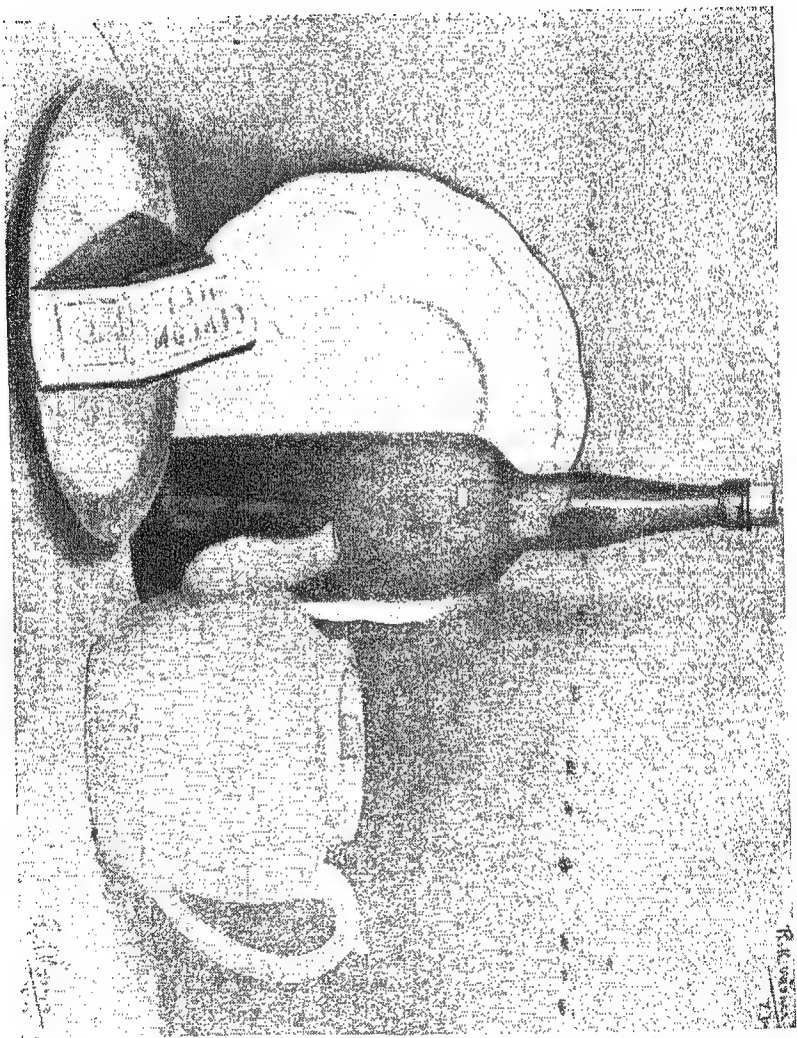


تصویر نمبر ۷۱



تصویر نمبر ۷۰

تصویر نمبر ۶۹



تصویر نمبر ۲۷



۵۔ اُجالے اور اندھیرے کو کس طرح دکھانا چاہئے۔ رنگی جانے والی چیز کا گہرا اور ہلکا سایہ اُس کی سطح پر کہاں اور کس طرح دکھایا جائے گا۔ مثال کے طور پر ایک پتھا ہوا ٹماٹر لیجئے۔ اُس کی ڈرائنگ کھینچ کر ہمیں اُس میں رنگ بھرنا ہے۔ اس کے لئے ہم مندرجہ بالا طریقوں کو قاعدے سے عمل میں لائیں گے۔

(۱-۲-۳-۴) ٹماٹر کے رنگ کو چارٹ کے رنگوں سے ملا کر دیکھا گیا تو لال (Crimson lake) ملتا ہوا نظر آیا۔ برش کو نم کرنے کے بعد اس رنگ کو کیا کہ میں سے اٹھا کر پلیٹ میں رکھا۔ پھر کچھ پانی ملا کر اُسے گھسیا اور ہلکے سے ہلکا رنگ جیسا کہ ٹماٹر میں اُجالے کی طرف نظر آ رہا ہے پانی ملا کر تیار کیا۔ سب سے پہلے ہلکے رنگ کو ہم لگائیں گے۔ اسی طرح اندھیرے کے اثر کے مطابق گاڑھا رنگ تیار کر کے اُسے بھی لگائیں گے۔ اب گیلے برش سے ہلکے اور گاڑھے رنگ کو اس طرح ملایا جائے کہ لکیر نہ پڑنے پائے۔ اُس کے بعد جہاں اُجالا پڑتا ہے وہاں برش کو پانی میں ڈبو کر اور انگلیوں سے پانی نچوڑ کر ہلکے رنگ کو اٹھانا چاہئے۔ اسی طرح گہرے رنگ کی طرف کے اُس حصے پر سے بھی رنگ کو اٹھانا چاہئے جہاں پر روشنی پڑتی ہو۔ بعد کو ہرے اور کھورے رنگ سے پتی اور ڈنٹھل وغیرہ رنگ کہ تصویر کو پورا کر لیا جائے۔

۵۔ اُجالا جب کسی گول چیز پر پڑتا ہے تو اُسے ہم ہلکے رنگ سے بتاتے ہیں اور جس حصہ تک اُجالا نہیں پہنچتا ہے اُسے ہم گہرے رنگ سے بتاتے ہیں۔ اس کے بعد ہلکے اور گہرے رنگوں کو اس طرح ملاتے ہیں کہ دونوں کے ملنے پر لکیر نہیں پڑنے پاتی۔ اسی طرح جب ہم کسی قدر قی نظر رکھ کر مینیٹ کرتے ہیں تو آسمان یا پس منظر

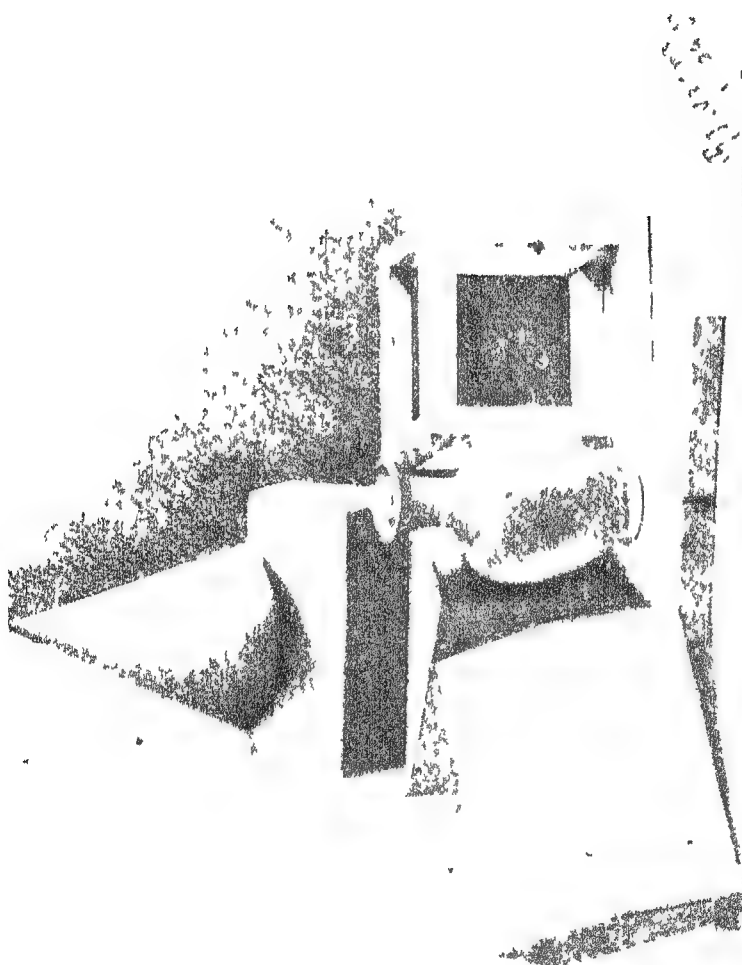
کو پہلے ہلکے رنگ سے رنگ کر بادل وغیرہ بناتے ہیں۔ اُس کے بعد پسٹریا جنگل جو دور فاصلہ پر سایہ کی طرح نظر آتے ہیں، اُنھیں گہرے رنگ سے دکھاتے ہوئے نزدیک کی چیزوں کے رنگ کو جو کہ صاف نظر آتی ہیں نمایاں رنگوں سے بناتے ہیں۔ اس طرح اُجالے اندھیرے اور سایہ کا خیال رکھتے ہوئے تصویر کو مکمل کرتے ہیں۔

اسی طرح گول کے علاوہ مستطیل نمایاں طرح نما چیزوں کو بھی اُجالا اور اندھیرا دکھاتے ہوئے مکمل طور سے رنگ کر لپورا کرتے ہیں۔ جیسا کہ تصویر نمبر ۵۹ سے نمبر ۱۰ تک میں دکھایا گیا ہے۔ یہاں پر دو دیکھنے ہوئے ماڈل کی تصویروں کی طرف اشارہ ہے۔ (تصویر نمبر ۷۲، نمبر ۷۳)۔ چیزوں اور پودوں میں بتوری رنگ اور پوسٹر اور دوسرے ڈیزائنوں میں غیر بتوری رنگ استعمال کئے جاتے ہیں۔

پیسٹل رنگوں کا استعمال پانی کے رنگوں سے آسان ہوتا ہے۔ لیکن اُن کو ملانے اور استعمال کرتے کے طریقوں کی مشق شروع ہی سے ٹھیک طور سے ہونا ضروری ہے۔ پیسٹل رنگوں کو لگانے کے لئے ہمیشہ پیسٹل کے ٹکڑے کو چپٹا پکڑ کر کاغذ پر استعمال کرنا چاہئے تاکہ دانے ایک سے لگیں۔ باریک لکیروں کو نکالنے کے لئے پیسٹل کی کور کاغذ پر لگائی جاتی ہے۔ سب کاموں میں ان رنگوں کو استعمال کیا جاسکتا ہے۔ رنگین کاغذ پر پس منظر بنانے کے لئے کچھ لوگ ان کو استعمال کرتے ہیں۔ لیکن یہ ٹھیک نہیں ہوتا۔

رنگوں کو کچھ لوگ بہت کم استعمال کرتے ہیں اور صرف حقوڑے سے اسٹرکس دے کر تصویر کو مکمل کر لیتے ہیں۔ لیکن جو خوبصورتی رنگوں کو اچھی طرح ملانے پر پیدا ہوتی ہے وہ خالی اسٹرکس میں نہیں پیدا ہوتی۔ رنگوں کو ملانے کے طریقے





تصویر نمبر ۷۳

یہ ہیں۔

لال رنگ پر۔ نیلا  
 نیلے رنگ پر۔ نارنجی  
 پیلے رنگ پر۔ ہرا  
 نارنجی رنگ پر۔ نیلا  
 ہرے رنگ پر۔ پیلا  
 بنجی رنگ پر۔ لال

خاص رنگوں میں شیڈ کرنے کے لئے  
 اسی طرح غلو طرنگوں میں شیڈ  
 لانے کے لئے

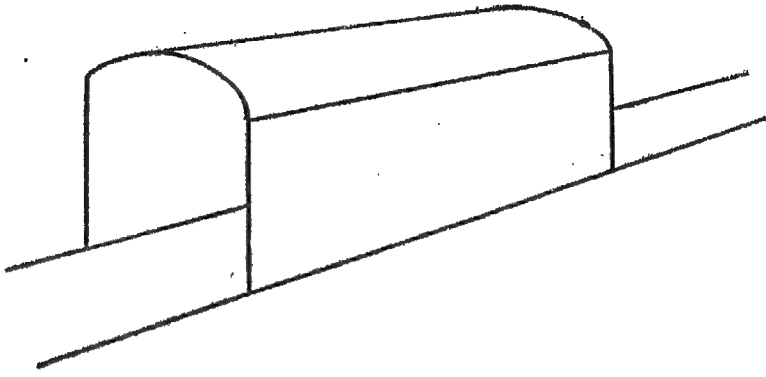
## آسان پرسپیکٹو ڈرائینگ اور اس کا فن مصوری سے تعلق

تصویروں کو صحیح صحیح کھینچنے میں جن طریقوں کو ہمیں عمل میں لانا پڑتا ہے وہ پرسپیکٹو ڈرائینگ کے ہوتے ہیں۔ کسی چیز کو صاف اور باریک نظر سے دیکھنے کے عمل کو پرسپیکٹو کہتے ہیں۔

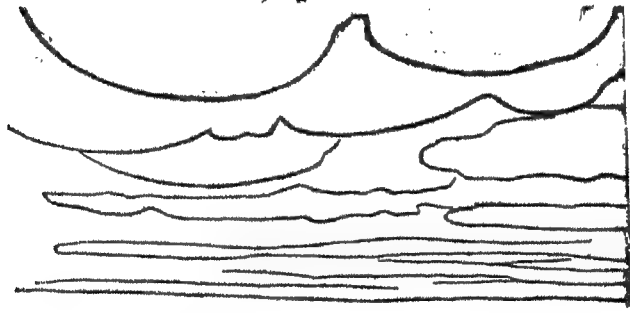
پرسپیکٹو کے بارے میں یہاں پر اتنا ہی بتانا کافی ہوگا کہ پرسپیکٹو کا صحیح مصوری سے کتنا تعلق ہوتا ہے اور کس طرح اسے عمل میں لایا جاتا ہے چونکہ پرسپیکٹو پر بہت سی کتابیں لکھی ہوئی موجود ہیں، اس لئے زیادہ گرائیوں میں جانے کی ضرورت نہیں ہے۔

یہ تو ہم سب ہی جانتے ہیں کہ جب کوئی چیز ہماری نظر سے دور ہوتی جاتی ہے تو اس کی شکل چھوٹی ہوتی جاتی ہے۔ لیکن بہتوں کو یہ نہیں معلوم ہوگا کہ ایسا کیوں ہوتا ہے۔ جو نہیں جانتے انھیں دیکھ کر یہ تشویش ہوتی ہے کہ میز کے پاس کے ایک لائن پر کیوں نہیں ہوتے؟ اگر ریلوے لائنیں دور پر ملی ہوئی نظر آتی ہیں تو کیوں؟ کسی مکان کو صحیح صحیح دیکھنے کے لئے اس کے دو پہلو

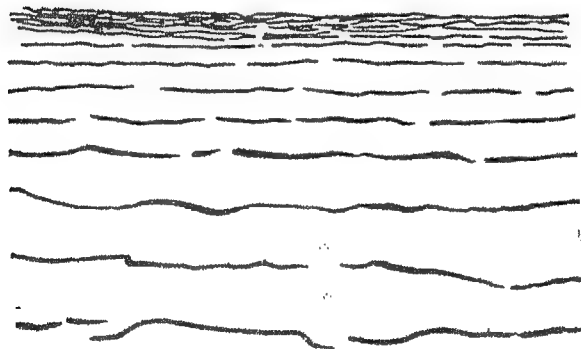




تصویر نمبر ۷۴



تصویر نمبر ۷۵



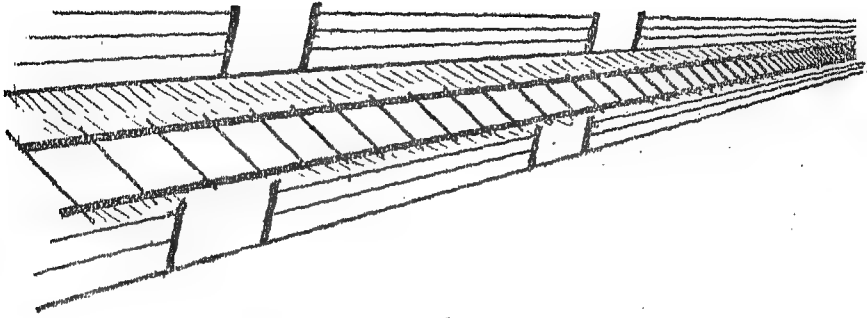
تصویر نمبر ۷۶

کیوں کھینچے جاتے ہیں؟ اسی طرح اور ایسی مثالیں دی جاسکتی ہیں جن کا سوال مذکورہ بالا مسئلہ کو واضح کرنے میں معاون ہوگا۔

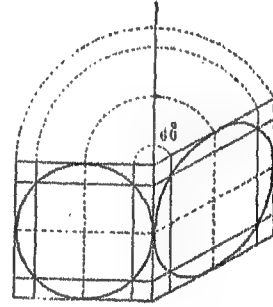
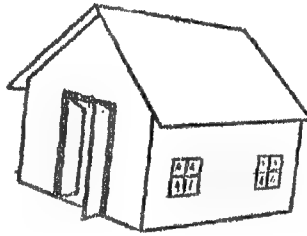
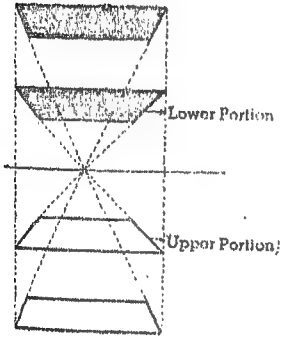
اس لئے چیزوں کو جیسی کہ وہ ہیں ویسی ہی کھینچنے کی ضرورت نہیں۔ بلکہ جیسی کہ ہم اُن کو اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں ویسی ہی کھینچنے کا خیال کرنا چاہئے۔ مثال کے طور پر ہم یہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ ریلوے کی پٹریاں متوازی دوڑتی ہیں۔ اُن کے اس فرق پر جہاں کہیں گڑ بڑی ہوتی ہے وہاں فوراً آفت برپا ہو جاتی ہے۔ اس لئے وہ آپس میں کبھی مل ہی نہیں سکتیں۔ لیکن جب ہم اُن کو دیکھتے ہیں تو وہ دور قاصلے پر ملی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اسی سے ہم تصویر میں ریل کی پٹریوں کو جیسا کہ ہم انھیں اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں ویسا ہی کھینچتے ہیں۔ ایسا نہ کرنے سے ہماری بنائی ہوئی تصویر کا اثر غلط ہو جائے گا۔

ایک فلسفی کہتا ہے کہ چیزوں کی دراصل جو شکل ہوتی ہے دیکھنے پر اُس کا اثر ویسا ہی نہیں پڑتا۔ اسی لئے جیسا نظر آتا ہے ویسا ہی کھینچو۔ اگر متوازی خطوط ملے ہوئے نظر آتے ہیں تو ملے ہوئے کھینچو۔ کیونکہ اسی صورت میں وہ ہم کو نظر آتے ہیں۔ اگر پس منظر پر کے خطوط جھکے ہوئے نظر آتے ہیں تو انھیں جھکا ہوا کھینچو۔ اسی طرح رنگوں کا بھی پر سپکٹو ہوتا ہے۔ اگر دروازہ بیجنی رنگ کا نظر آتا ہے تو اہلی صورت میں خواہ وہ بھورا ہی کیوں نہ ہو لیکن اُسے بیجنی ہی رنگ کا بنانا چاہئے۔ اگر ہری گھاس دیکھنے میں نیلی یا گرے نظر آتی ہے تو اُس کو ہری کبھی مت دکھاؤ۔ ان سب باتوں کو خاطر کرنے کے لئے میماں پر جو طریقے اور تصویریں دی گئی ہیں انھیں اپنے ذہن میں رکھتے ہوئے مشق کرنا چاہئے۔ (تصویر نمبر ۴ تا نمبر ۱۹)۔

پر سپکٹو میں سب سے پہلے ہمیں آنکھ کی سطح قائم کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔



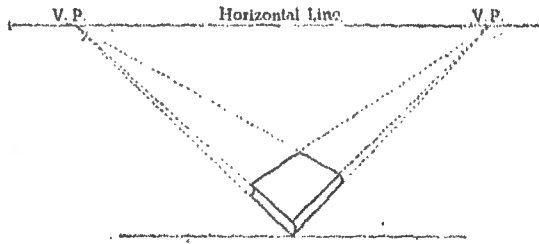
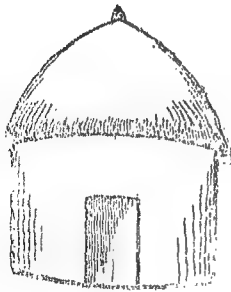
تصویر نمبر ۷۷



تصویر نمبر ۸۰

تصویر نمبر ۷۹

تصویر نمبر ۷۸



تصویر نمبر ۸۲

تصویر نمبر ۸۱

جب ہم کہتے ہیں کہ کوئی چیز سپکٹو میں ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کوئی لکیر ہم سے دور چلی گئی۔ مثلاً دو کھڑے خطوط یا مکان کے دو کونے ایک دوسرے سے کبھی نہیں ملتے ہیں۔ لیکن پڑے خطوط جیسے ریل کی پٹریاں آگے چلا کر ضرورتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

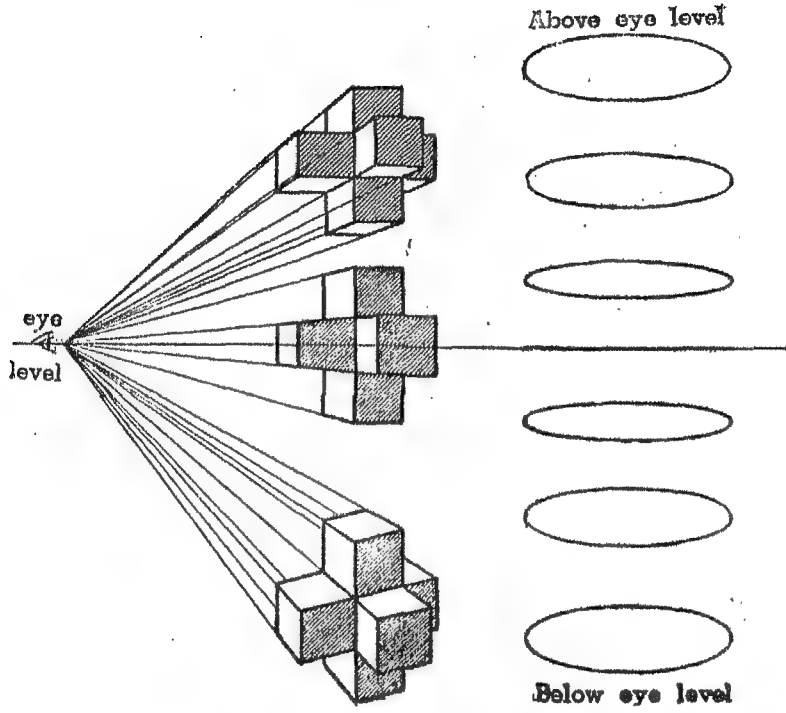
باہر کا نقشہ دیکھتے وقت ہماری آنکھ کی سطح ہمیشہ افق پر جا کر ملتی ہے۔ تصویر نمبر ۸۰ میں آنکھ کی سطح جہاں پر ریل کی پٹریاں ملتی ہیں وہاں پر ہوتی ہے۔ مختصر الفاظ میں یہ سمجھنا چاہئے کہ آنکھ کی سطح افق ہے اور یہ کہ جتنی بھی لکیریں ہیں وہ جس نقطہ پر ملتی ہیں وہ آنکھ کی سطح پر ہوتی ہے، اس لئے جب ہم کسی چیز کو آنکھ کی مختلف سطح سے دیکھیں گے تو اس کی مختلف صورتیں ہمیں نظر آئیں گی۔ جیسا کہ تصویر نمبر ۸۰ اور نمبر ۸۱ میں دکھایا گیا ہے۔

اسی طرح دائرے کی تصویر جیسا کہ تصویر نمبر ۸۱ میں دکھایا گیا ہے، بیضی نما بنائی جاتی ہے۔ مشتق کے لئے ایک ڈبل کر اس کو پہلے آنکھ کی سطح پر کھینچو اور پھر سطح کے اوپر اور نیچے۔ ان دونوں کی مختلف شکلوں کو تصویر نمبر ۸۲ میں دیکھو۔ اگلی تصویر میں ایک دروازے کے پلے کو پہلے چوکھٹ سے کچھ دور کھول کر ایک سطح سے دیکھا گیا اور پھر سطح کو اوپر مان کر دیکھا گیا۔ پلے کے کونے کتنے بڑے۔ یہ تصویر نمبر ۸۲ اور نمبر ۸۵ کو دیکھنے سے ظاہر ہو جائے گا۔

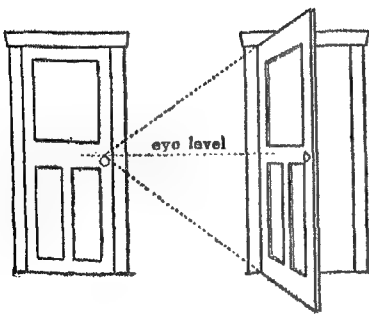
اس کے متعلق مندرجہ ذیل چند قاعدوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے :-

- (a) خطوط یا پلینس جو کہ آگے پیچھے ہٹانے سے گھٹتے بڑھتے نہیں ہیں اور تصویر کے پلین کے متوازی رہتے ہیں وہ کبھی ایک نقطہ پر نہیں ملتے ہیں۔
- (b) خطوط یا پلینس جب بڑھائے جاتے ہیں تو گھٹتے بڑھتے ہیں اور وہ ایک ایسے نقطہ پر ملتے ہیں جو کہ ان کا پوشیدہ نقطہ کہلاتا ہے۔
- (c) گھٹتے بڑھنے والے خطوط یا پلینس جو کہ ہاریزنٹل پلین کے متوازی

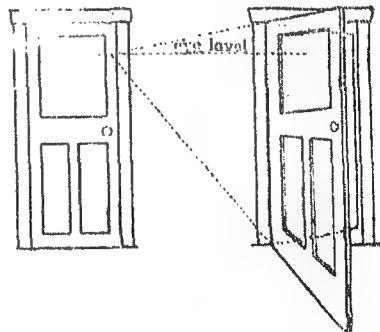
۱۸۸



تصویر نمبر ۸۳



تصویر نمبر ۸۵



تصویر نمبر ۸۶

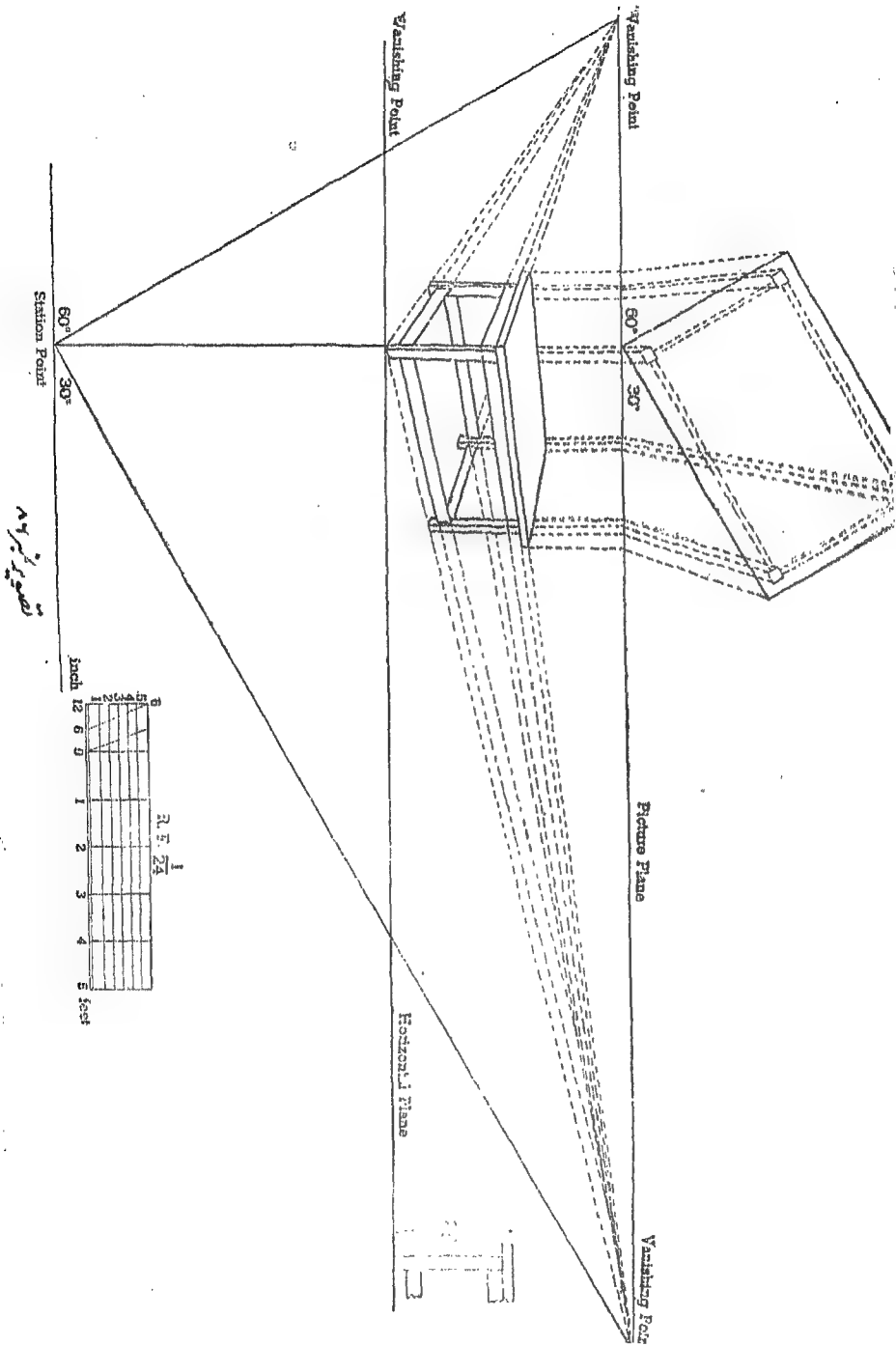
ہوتے ہیں، اُن کے پوشیدہ نقطے ہاریزنٹل خط کے اوپر ہی کہیں پر رہتے ہیں۔  
 (d) گھٹنے بڑھنے والے خطوط یا پلیٹس جو کہ ہاریزنٹل پلیٹ کے متوازی  
 نہیں ہوتے، اُن کے پوشیدہ نقطے اُن سیدھے کھڑے خطوط پر ہوتے ہیں جو  
 کہ پوشیدہ نقطے سے کھینچے جاتے ہیں۔  
 (e) ایک حالت میں کھینچے ہوئے متوازی خطوط یا پلیٹس کا ایک ہی پوشیدہ  
 نقطہ ہوتا ہے۔

(f) برابر یا ایک ہی اونچائی کی چیزیں جب ایک دوسرے سے الگ  
 برابر فاصلے پر رکھی جاتی ہیں تو وہ بتدریج چھوٹی ہوتی نظر آتی ہیں۔ جیسا کہ  
 اونٹوں کے کارواں کی تصویر نمبر ۷۷ میں دکھایا گیا ہے۔  
 ایک میز کی لمبائی چوڑائی اور اونچائی اُس کے پائے اور نیچے اوپر کی ریلوں کی  
 ناپ دی گئی ہے۔ ان سب کو پرسپیکٹو سے کس طرح کھینچنا چاہئے۔ یہ تصویر نمبر ۸۶  
 میں دیکھو اور سمجھنے کی کوشش کرو کہ یکچہرہ پلیٹ اور ہاریزنٹل پلیٹ کے درمیان  
 کتنا فاصلہ مانا جاتا ہے اور یکچہرہ پلیٹ سے ظاہری نقطہ کتنی دوری پر رہتا ہے۔  
 یہ سب اسکیل کھینچ کر چارٹ میں دکھایا گیا ہے۔ اسی طرح الماری، بیچ، ڈسک،  
 گرسی وغیرہ کو پرسپیکٹو کی نظر سے کھینچو۔ ایسے مکان جن کے حصے آنکھ کی سطح  
 سے اونچے اور نیچے ہوتے ہیں، کس طرح کھینچے جاتے ہیں۔ یہ تصویر نمبر ۸۸  
 میں دیکھو۔

## پرسپیکٹو کا عملی تجربہ

پرسپیکٹو اور ماڈل ڈرائنگ کے طریقے ایک ہی سے ہوتے ہیں۔ پرسپیکٹو  
 تصویر کسی چیز کی ناپ دینے ہی سے کھینچی جاسکتی ہے۔ لیکن ماڈل ڈرائنگ کے  
 لئے اُس چیز کو آنکھوں کے سامنے رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

19.



ایک لکڑی کے تختے (۱) پر بیچوں بیچ ایک شیشے کا ٹکڑا P جیسا کہ تصویر نمبر ۹ میں دیا ہے رکھو اور اُس کے پیچھے G کوئی بھی چیز رکھ دو۔ اس تصویر میں ایک مکعب دکھائے۔ اب اگر A نقطہ پر آنکھ جھا کر شیشے میں سے اس مکعب کو دیکھیں اور شیشے پر جہاں جہاں اُس کا خاکہ دکھائی دیتا ہے، اُسے ہم کھینچ دیں، تو یہی خاکہ اُس کی ماڈل ڈرائنگ کی جائے گی یا اسے ہم اُس مکعب کی پرسپیکٹو تصویر کھینچیں گے اور مکعب کے وہ خطوط جو شیشے پر کھینچے گئے ہیں، پرسپیکٹو کے قاعدوں پر کھینچ کر صحیح ثابت ہوں گے۔

اس سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ جب تک پرسپیکٹو کا عمل ماڈل ڈرائنگ میں نہیں ہوتا، تب تک اُس ڈرائنگ کو صحیح نہیں کہا جاسکتا۔

اسی طرح تصویر نمبر ۱۰ میں ریل کی پٹریوں کے درمیان سلیپروں کا فاصلہ جس طرح بتدریج کم ہوتا دکھایا گیا ہے (حالانکہ فاصلہ اصل میں یکساں ہی ہے) اسی طرح اپنی تصویر میں دور کے فاصلوں کا فرق چھوٹا ہوتا ہوا دکھانے سے صحیح اثر پیدا ہوگا۔ اسی طرح آسمان میں بادلوں کو کھینچتے وقت اُفق کے پاس فرق کم دکھایا جائے گا اور اُفق سے جیسے جیسے ہم اوپر اُٹھ کر دور ہوتے جائیں گے فرق بھی زیادہ ہوتا جائے گا۔ اسی قاعدے کے مطابق سمندر کی لہروں کا اُفق یا ہاریزنٹل خطے کے پاس کم فاصلہ نظر آئے گا۔ اور جہاں سے دیکھ رہے ہیں وہاں پر اُن کا ایک دوسرے سے زیادہ فاصلہ رہے گا۔

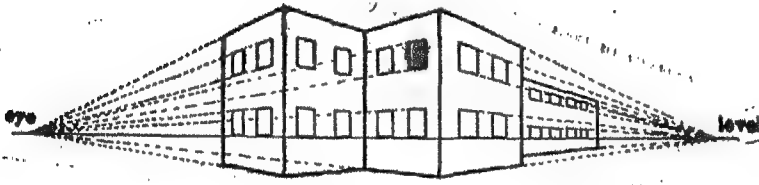
اسی طرح ایک قطار میں رکھی ہوئی کرسیاں، ایک قطار میں لگے ہوئے جھانڈے، بجلی یا تار کے کھمبے بنے ہوئے مکان، مکانوں کی قطاروں کے درمیان جاتی ہوئی سیدھی سڑک، ریل گاڑی، پبل وغیرہ کا منظر کھینچنے میں پرسپیکٹو کا عمل کیا جاتا ہے۔ چھوٹی سے لے کر بڑی تک ہر چیز کی تصویر اُس وقت تک صحیح نہیں کہی جاسکتی



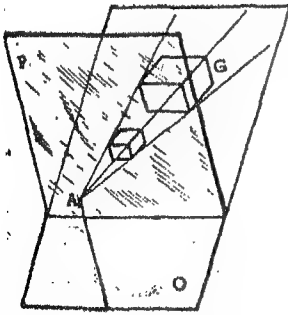
۱۹۲



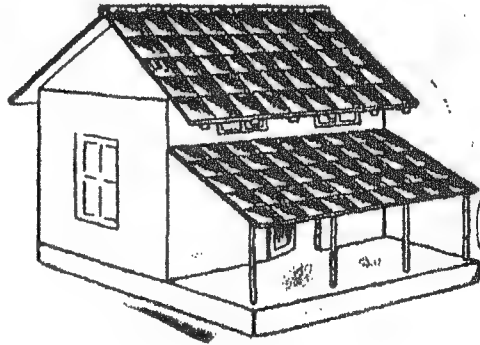
تصویر نمبر ۸۷



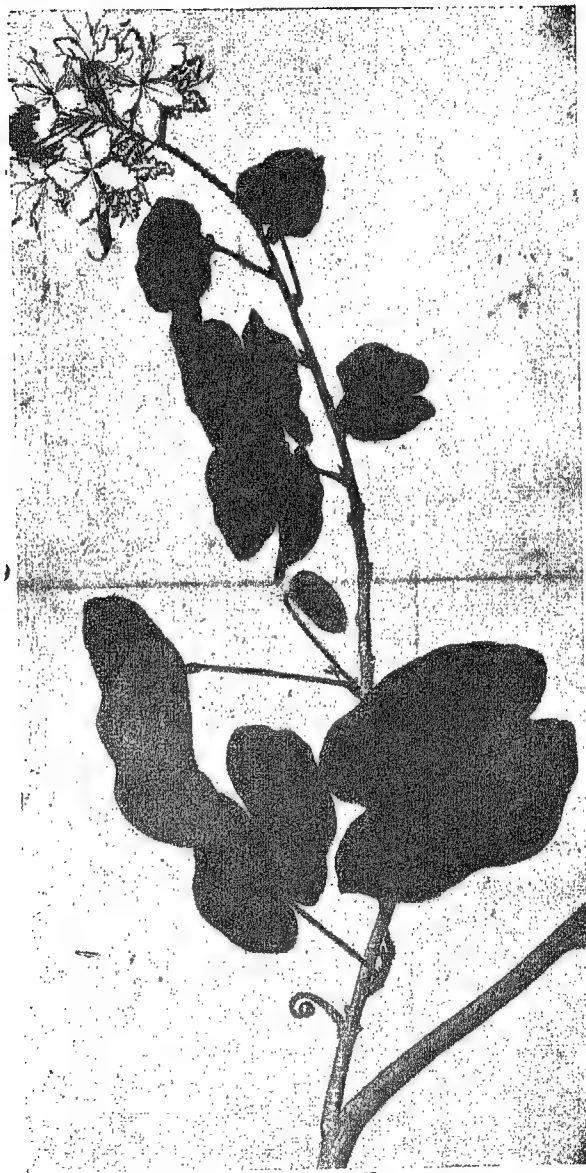
تصویر نمبر ۸۸



تصویر نمبر ۹۰



تصویر نمبر ۸۹



تصویر نمبر ۹۱



جب تک کہ پریسکپٹو کے اصول پر اسے نہ بنایا گیا ہو۔  
 آدمیوں کی تصویر کھینچنے میں بھی پریسکپٹو ایک خاص اصول ثابت ہوتا ہے۔ نہ صرف  
 اتنا ہی بلکہ باہر کے منظر کو جب ہم رنگوں سے تیار کرتے ہیں تب بھی پریسکپٹو  
 کو ذہن میں رکھ کر رنگ لگانے پڑتے ہیں۔ نزدیک کے رنگ جتنے تیز نظر آتے  
 ہیں، اُن سے کم تیز دور کے اور آخر کے تو بالکل دُھندلے ہی نظر آتے ہیں۔ رنگ  
 بھرتے وقت اگر ان باتوں کا خیال نہ کیا جائے تو تصویر کا صحیح اثر نہیں پڑے گا۔ کہنے  
 کا مطلب یہ ہے کہ رنگوں کا بھی پریسکپٹو ہوتا ہے اور رنگ لگاتے وقت اس کا ہمیں  
 خیال رکھنا چاہئے۔

## لائن اور پرسش

فطرت کا اطمینان سے مطالعہ کرنے سے تعلیم کے کام میں ہمیں جو مرد دلتی ہے  
 اُس سے ہم بڑے بڑے عقیدوں کو حل کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ تعلیم کا یہ طریقہ  
 پھولوں کو دبا دیا کر ایک البرم تیار کرنے سے کہیں زیادہ مفید ہوتا ہے۔ لیکن جب تک  
 مطالعہ کرنے میں خاص طور سے اطمینان نہ ہوگا، اُس وقت تک سوائے اس کے کہ  
 وقت خراب ہو کچھ حاصل نہیں ہوگا۔

کسی پھول کو لے کر اُسے پینٹ کرنے کی جو تعلیمی اہمیت ہے اُسے سمجھنے کی ضرورت  
 ہے۔ لڑکے ہمیشہ پھول کی بہ نسبت تصویر رنگنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ رنگنے کے شوق  
 میں کچھ لڑکے اُلٹا سیدھا بھی کر جاتے ہیں۔ کسی قاعدہ کے پابند ہو کر کام کرنا سہولت پسند  
 لڑکوں کو اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ جو کچھ بھی ہو، ہمیں لڑکوں کی ہمت کو پست نہ کر کے  
 اُنہیں اپنے ڈھنگ سے کام کرنے دینا چاہئے۔ اس سے اُنہیں فائدہ پہنچے گا اور کام  
 کرنے میں وہ زیادہ لطف و شوق کریں گے۔

پھولوں کو رنگے کا کام اُن رنگوں کے کاٹنے کی ضرورت ہے۔ جن کی بناوٹ قدرتی نمونوں پر منحصر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک لڑکا باغیچے میں جاکر ایک پھول چنتا ہے اور اُس میں جو رنگ ہیں اُن کا گراف بنا کر اپنے استاد کو دکھاتا ہے۔ استاد اُس لڑکے سے اُن رنگوں کا ایک ڈیزائن بنواتا ہے اور جب ڈیزائن تیار ہو جاتا ہے تو کنگے میں کپڑا بننے میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اس عملی مثال کا استعمال بننے کی دستکاری میں فطرت کے مطالعہ کی اہمیت کو واضح کرتا ہے اس طرح فطرت کے مطالعہ کا استعمال ڈیزائن میں کیا جاتا ہے۔ یہ ڈیزائن صرف وہی نہ ہوں جنہیں استاد نے تعلیم دینے کے لئے سیٹ کر دیا ہے۔ بلکہ اُن کا دائرہ عام اور مختلف ہونا چاہئے۔ جیسے سطحی بیٹرن کپڑوں کے ڈیزائن جو کہ آج کل کے انڈسٹریل آرٹ اسکولوں سے نکلتے ہیں۔ اسی طرح مختلف قسم کا کام ہم ڈیزائنوں میں دکھاتے ہیں۔ ایک دوسرے قسم کا پانی کا رنگ ہوتا ہے۔ جس کو لڑکے زیادہ پسند کر سکتے ہیں اور یہ وہ قسم ہے جو کہ رنگوں کو فن مصوری سے لائن اور فیرش سے ملاتی ہے۔ تصویر پہلے پنسل سے کھینچی جاسکتی ہے اور پھر اُس میں رنگ بھرے جاسکتے ہیں یا وہ پہلے پنسل سے کھینچی جائے اور سیاہ انڈین روشنائی سے اچھی لکیروں سے باندھ کر تب رنگ بھرا جائے۔ رنگوں کا کچھاؤ خاص طور سے بالکل سپاٹ ہونا چاہئے۔ لیکن چاہیں تو رنگوں کا آزادانہ استعمال بھی کیا جاسکتا ہے۔ یہ انتخاب استاد کی پسندیدگی کا ہوگا۔ اگر ہم سورج کی روشنی کو کسی تصویر پر دکھانے کا خیال کریں تو پنسل سے کھینچ کر اُس میں زرد رنگ کا کچھاؤ کریں اور اُس کے سایہ کو کسی نزدیک رنگ سے دکھائیں۔

اس قسم کا کام لڑکوں کی پسند کے مطابق ہوتا ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ لڑکوں کی کھینچی ہوئی تصویر استاد کے آمیزش کے متعلق خیالات کو ابھارتی ہے۔ آمیزش کے نظریات پر صرف رنگ بھرنے کا رہ جاتا ہے۔





تصویر نمبر ۹۲

اور یہ سچ ہے کہ تصویر اگر غلط کھینچی گئی ہے تو اُس میں خواہ کتنا ہی عمدہ طور سے رنگ کیوں نہ بھرا جائے وہ اچھی تصویر نہیں کہی جاسکتی۔

استادوں کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ مصوروں کی پیڑھی در پیڑھی تیار کرتے جائیں اُن کا کام تو ایک اچھا مذاق پیدا کرنے کا ہے۔ اور یہ ہم اُسی وقت کر سکتے ہیں جب کہ ہم خطا اور اُس کی صورت کو اچھی طرح جانتے پہچانتے ہوں۔ رنگوں کا استعمال اُس کے بعد کی چیز ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ اسٹوڈنٹ طرز کے رنگ چھوٹے بچوں میں صحیح لکیر اور اُس کی شکل کو حاصل کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ رنگوں کا تعلق ہمارے قوت بینائی سے ہوتا ہے اور یہ قوت بینائی ہمارے ہاتھوں کی صحیح روانی میں مددگار ہوتی ہے۔

لڑکوں سے پہلے اچھی لائن ڈرائنگ کی مشق کرانا چاہئے اور بعد کو رنگ بھرنا چاہئے۔ مثال کے لئے بالکل آسان اور آزادانہ خطوط سے ایک عمارت کی ڈرائنگ کھینچی جائے۔ اب اس میں اگر براؤن رنگ کا بچھاؤ دیں اور رنگوں کی گہرائی کو لال یا براؤن اور اُس کے سایہ کو نیلے رنگ کا بچھاؤ دے کہ پورا کریں تو یہ ایک اچھی تصویر کہی جاسکے گی۔

خطا اور اُس کی شکل کی مشق کا نتیجہ اچھا نکلتا ہے۔ جس طرح بچوں کو ابتدا سے تہذیب سکھانے کا اچھا نتیجہ ہوتا ہے اُسی طرح مصور کو ابتدا ہی سے خطا اور اُس کی شکل کھینچ کر اُس میں رنگ بھرنے کی مشق سے بہت فائدہ ہوتا ہے۔

## پودوں اور پتیوں کی ڈرائنگ

پودوں اور پتیوں کی ڈرائنگ کھینچنے کے لئے فطرت کی طرف دھیان دیتے ہوئے یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ ہم انھیں کتنے درجوں میں مشق کر سکتے ہیں اور



اُن کا استعمال فن مصوری اور ڈیزائن میں کہاں اور کس طرح کیا جاسکتا ہے۔ اُن کو کھینچتے وقت ہمیں برہسپاٹو کے قاعدوں کو اپنے ذہن میں رکھنا چاہئے۔

۱۔ پہلے خاص ڈٹھل کھینچو اور اُس کی لمبائی کی طرف اور اُس کے جھکاؤ کی طرف غور کرو۔ پھر اُس کے جوڑوں کی جگہ پر نشان لگاؤ۔

۲۔ بیج کی نشوں کو کھینچو۔ خاص ڈٹھل کے جھکاؤ کے تعلق کو دیکھو اور سرور کی لمبائی پر غور کرتے ہوئے اُن کا مشاہدہ کرو۔

۳۔ بیجوں کی سادی شکل کو کھینچو۔ اُن کے بیج کی جگہ کی شکل کو اور پھر سایہ دار حصوں کو غور سے دیکھو۔

۴۔ ڈٹھل کی موٹائی کھینچو اور جو دوسری یاریکیاں ہوں اُن کو بناؤ۔ خاص کر جھکاؤ اور جوڑوں کے پاس اُنھیں ہونے والے حصوں کو غور سے دیکھتے ہوئے کھینچو۔

ان بیجوں اور پودوں کا استعمال پوسٹرس میں بھی بہت زیادہ کیا جاتا ہے۔ مڑی ہوئی بیجوں کو کھینچتے وقت اُن کے جو کنارے بنتے ہیں اُن کو ہاتھ میں لے کر مقابلہ کرنا چاہئے کہ جس جگہ سے وہ مڑتی ہے اُس کی شکل کس طرح کھینچنے سے اُس کا قدرتی پن بدستور قائم رہے گا۔ پودے کی ڈرائیونگ تصویر نمبر ۱۹ سے نمبر ۲۹ تک میں دیکھو۔

ان کریمچے وقت ہم

کھانا



تصویر نمبر ۹۳



## **SECTION IV**



## ڈیزائن

صبح اور صبح معنوں میں ڈیزائن کو ہم کسی فن کاری یا کسی دوسری مفید چیز کی شکل کا خاکہ کہہ سکتے ہیں۔ یہ خاکہ ذاتی طور سے مکمل ہوتا ہے۔ ڈیزائن کے صاف اور صریح معنوں کو اگر لیا جائے تو اسی کو ہم ڈیزائن کہیں گے لیکن عام اصطلاح میں یہ لفظ آرائشی طور پر مستعمل ہے۔ ڈیزائن وہ جو کسی سطح کو مزین کرے۔ سیاں ہم ایک آرائش کے طور پر ہی ڈیزائن سے واقفیت پیدا کرنے کی کوشش کریں گے۔

سجادت کی بذات خود کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ سجادت کے ساتھ ساتھ ہمیں اس چیز کو بھی دیکھنا ہوتا ہے جسے مزین کرنے کے لئے وہ برقی جائے گی۔ سچ تو یہ ہے کہ سجادت کی شکل اور ساخت دیرِ دخت سجاوئی جانے والی چیز کی شکل اور قسم اور قدر و قیمت پر بہت کچھ منحصر ہے۔ ساتھ ہی اس چیز کی خوبیوں کو بھی مد نظر رکھنا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ہر چیز میں ایک ذاتی دلکشی بھی ہوتی ہے۔ اس لئے آرائش ایسی نہ ہو کہ یہ دلکشی یر باد ہو جائے۔ غرض یہ کہ آرائش چیز کے لئے ہوتی ہے، چیز آرائش کے لئے نہیں ہوتی۔ چیز کی خوبیوں اور اس کی ذاتی دلکشی کو گھٹانے والی آرائش بیکار کی ٹیم ٹام بن جاتی ہے۔

ڈیزائن یا آرائش کے ذریعوں کی چار قسموں کے ماتحت تشریح کی جا سکتی ہے۔ یہ تشریح ڈیزائن کے بنیادی اخوات کو مد نظر رکھ کر کی گئی ہے۔ یہ چاروں قسمیں مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) قدرتی  
(۲) آرائشی  
(۳) جیومیٹرک

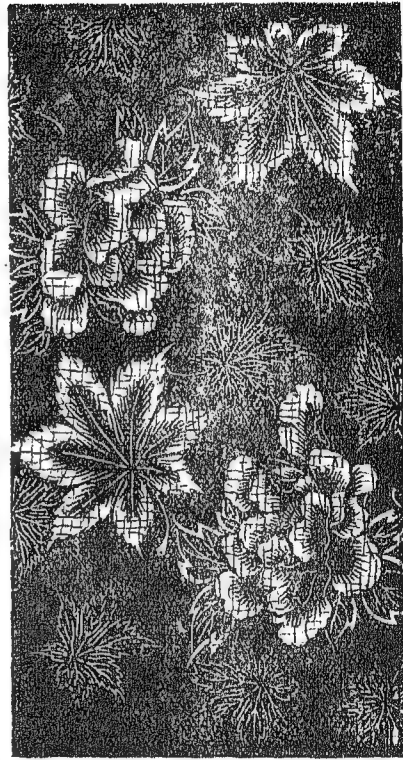
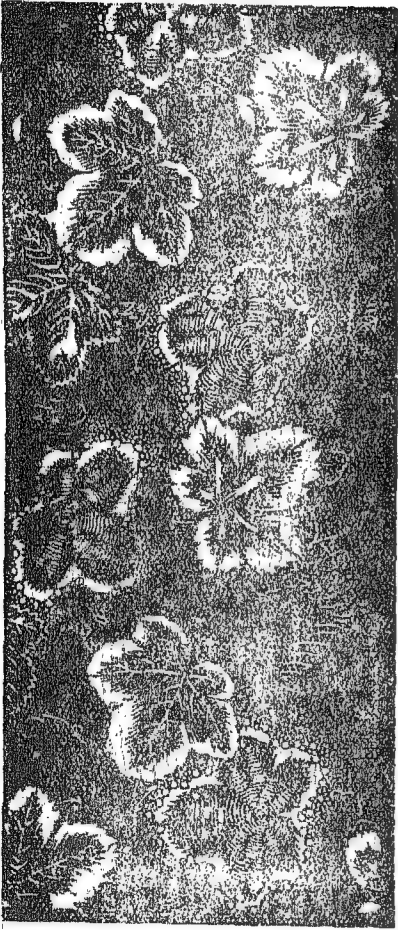
(۴) پتوں

(۱) قدرتی ڈیزائن - آپ نے پر دے کے کپڑوں کو دیکھا ہوگا۔ ان کپڑوں پر پھول، پتوں اور پرندوں وغیرہ کی تصویریں بنی رہتی ہیں۔ یہ تصویریں قدرتی شکلوں کی نقل ہوتی ہیں۔ لیکن ان کا اثر اتنا اچھا نہیں ہوتا جتنا کہ ہونا چاہئے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان تصویروں کو ان کی خاص قدرتی شکلوں کو محض نقل کر کے کپڑوں پر چھاپ دیا گیا ہے۔ ایسا کرتے وقت اس بات کا خیال نہیں رکھا گیا کہ یہ تصاویر جس کپڑے کو مزین کر رہی گی اس کے مطابق بھی بن پائی ہیں یا نہیں۔ قدرتی شکلوں کی نقل سے زیادہ یہی کپڑے کی بناوٹ اور اس کے فوائد کا خیال رکھنا چاہئے۔ بازار میں جو کپڑے ملتے ہیں انہیں سجانے وقت اس بات کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کپڑوں پر بنی ہوئی تصویریں قدرتی شکلوں سے خواہ جتنا میل کھاتی ہوں ان کپڑوں سے میل نہیں کھاتیں جن پر انہیں چھاپا گیا ہے۔ سب سے پہلی اور سب سے خاص بات قدرتی شکلوں کی قدر و قیمت میں ہوتی ہے۔ ان شکلوں کو ان کی اصلی قدر و قیمت کے سب سے پہلوؤں کے ساتھ لائٹ اور شید ڈے کر کپڑوں پر چھاپا جاتا ہے۔ لیکن کپڑے کی سطح کی وسعت قدرتی شکلوں کی وسعت سے مختلف ہوتی ہے۔ لہذا دونوں میں کوئی مطابقت نہیں ہو پاتی۔ اس کے علاوہ قدرتی شکلوں کے رنگوں کا انتخاب اور ترتیب بھی ٹھیک نہیں ہوتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ

۲۰۱

۱-۱

قورقۇن دۆزاسى



تصويىر نۇمىرى ۹۴

تصويىر نۇمىرى ۹۵

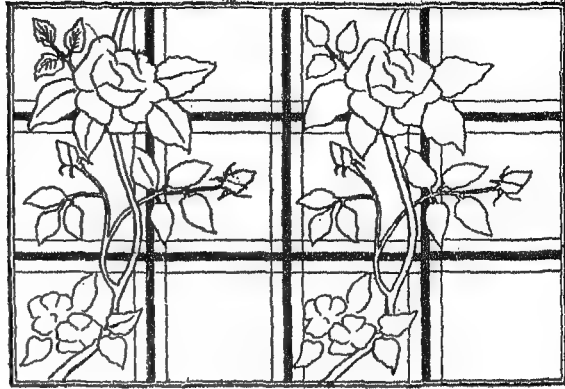
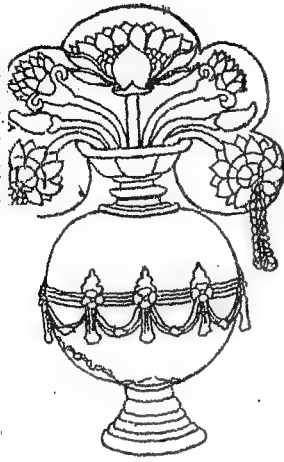


بلکچھے بوجھے ہم نے جاپانی اور چینی کپڑوں پر بنے ہوئے ڈیزائنوں کی نقل کرنا شروع کر دی ہے۔ چینی اور جاپانی لوگ کپڑوں کو بھول پٹوں اور چپندوں پرندوں کی تصویروں سے مزین کرتے ہیں۔ انکے میل کی ایک ترتیب اور قاعدہ ہوتا ہے۔ ان تصویروں میں وہ فکری شکلوں کی نقل کرتے ہیں لیکن ان کے میل پیدا کرنے کا ایک طریقہ اور رنگوں کا انتخاب بہت مؤثر ہوتا ہے۔ تجربے کے مطابق ان نقلی چیزوں کو وہ رنگتے اور سجاتے ہیں مختصر یہ کہ وہ قدرتی ڈیزائن بنانے میں ہوشیار ہوتے ہیں۔ جاپانی قدرتی ڈیزائن کے نمونے تصویر ۹۴ء و ۹۵ء میں دکھائے گئے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ ایک دوسری تصویر میں قدرتی ڈیزائن کے بیرونی خطوط دکھائے گئے ہیں۔ تصویر ۹۶ء کی صورت میں شکل۔ گروپنگ اور سجاوٹ کی نظر سے ان تصویروں کا مشاہدہ کرنا مفید ہوگا۔

قدرتی ڈیزائن سجاوٹ سے لئے زیادہ موزوں نہیں ہوتے۔ لیکن ان سے سجاوٹ وغیرہ کا علم ایک حد تک ہو جاتا ہے۔ رنگ جاننے کے علم میں بھی قدرتی ڈیزائن زیادہ موزوں ہوتے ہیں۔ اس مقصد کو سامنے رکھ کر قدرتی ڈیزائنوں کے نمونوں کا مطالعہ کرتے رہنا چاہئے۔ قدرتی ڈیزائنوں کو بنانے کے عملوں کے ذریعے بھی ہم مذکورہ بالا علم اور تجربے میں ترقی کر سکتے ہیں۔

(۲) آرائشی ڈیزائن۔ آرائشی اثر میں اضافہ کرنے کے لئے اصلی شکل کو ڈیزائن کے مطابق بنا کر استعمال کر لے سے آرائشی ڈیزائن بن جاتا ہے۔ بھول پٹی وغیرہ کی قدرتی شکلوں کو آرائشی صورت میں لانے کے بعد جو ڈیزائن بنتے ہیں انھیں ہم آرائشی ڈیزائن کہتے ہیں۔ اس طرح آرائشی نقطہ نظر سے تیزیل کی ہوئی شکلوں کو دہرائے مطابق

۲۰۳

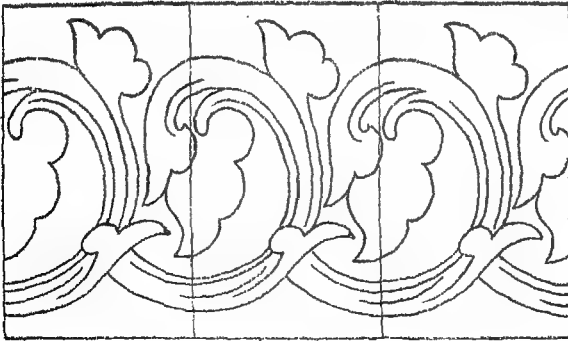


تصویر نمبر ۹۶

تصویر نمبر ۹۷



تصویر نمبر ۹۸



تصویر نمبر ۹۹



تصویر نمبر ۱۰۰

۲۰۲



تصویر نمبر ۱۰۲



تصویر نمبر ۱۰۳



تصویر نمبر ۱۰۴



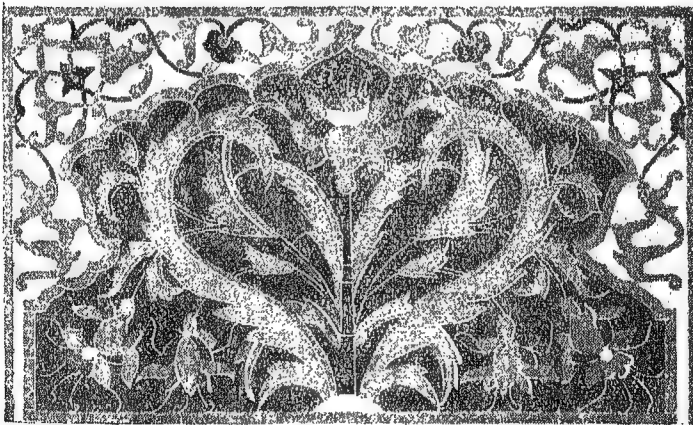
تصویر نمبر ۱۰۵



تصویر نمبر ۱۰۶

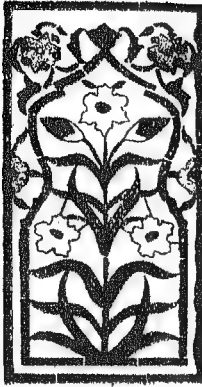


تصویر نمبر ۱۰۷



تصویر نمبر ۱۰۸

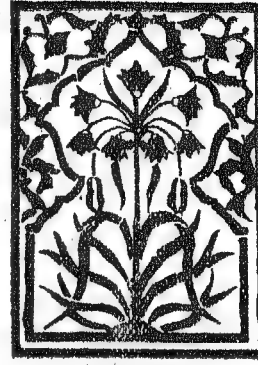
توازن اور ریڈیشن وغیرہ کے اصولوں کے مطابق سجا کر ڈیزائن تیار کرتے ہیں۔ آرائشی ڈیزائنوں میں سجاوٹ ہی خاص مقصد ہوتا ہے۔ اس لئے قدرتی ڈیزائنوں کے مقابلہ میں کسی چیز کو آراستہ کرنے کے لئے یہ ڈیزائن زیادہ موزوں ہوتے ہیں۔ ان ڈیزائنوں میں ایک بہت بڑی خوبی یہ ہوتی ہے کہ انھیں خاطر خواہ شکل میں ہم باسانی تبدیل کر سکتے ہیں۔ اسی سے ان کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے اور جس شکل میں چاہیں ان کو استعمال کر سکتے ہیں۔ وسیع تجربہ کی اس خصوصیت سے متاثر ہو کر تقریباً سب ہی ملکوں اور عہدوں کے لوگ آرائشی ڈیزائنوں کی طرف خاص طور سے متوجہ ہوتے رہے ہیں۔ جو تصویروں منسلک کی گئی ہیں ان میں آرائشی ڈیزائن کے تاریخی قرون وسطیٰ، قدیم ہندوستانی، گریک، پرشین، منل اور راجپوت عہدوں اور جدید ڈیزائنوں کے نمونے دکھائے گئے ہیں (تصویر ۹۴ سے ۱۱۵ تک)۔ ان تصویروں کے مشاہدے اور مطالعے سے یہ سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے کہ ان ڈیزائنوں میں فن کے اصولوں پر کس شکل میں عمل کیا گیا ہے۔ اصلی قدرتی شکلوں کو کس طرح آرائشی شکل میں تبدیل کیا گیا ہے۔ تصویر ۱۱۶ و ۱۱۷ میں پتوں کی نسوں کی بناوٹ تصویر ۱۱۸ میں پتوں کی آرائشی نقطہ نظر سے تبدیل شدہ صورت اور تصویر ۱۱۹ میں مختلف سمتوں میں مڑے ہوئے پتوں کی بناوٹ آرائشی اثر پیدا کیا گیا ہے۔ اب جو بات خاص طور سے دیکھنے سمجھنے اور مطالعہ کرنے کی ہے وہ یہ ہے کہ دوسرے کچھ ڈیزائنوں میں ان ہی شکلوں کو کس طرح آرائشی شکل میں تبدیل کیا گیا ہے۔



تصویر ۱۱۰



تصویر ۱۰۹



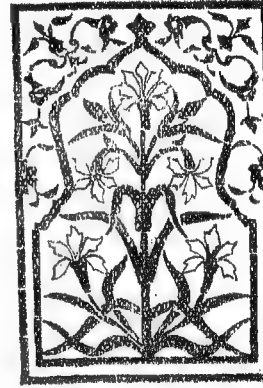
تصویر نمبر ۱۰۸



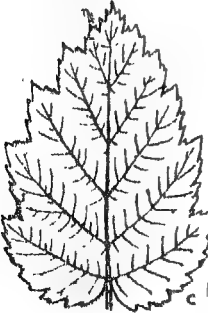
تصویر ۱۱۳



تصویر نمبر ۱۱۲



تصویر نمبر ۱۱۱



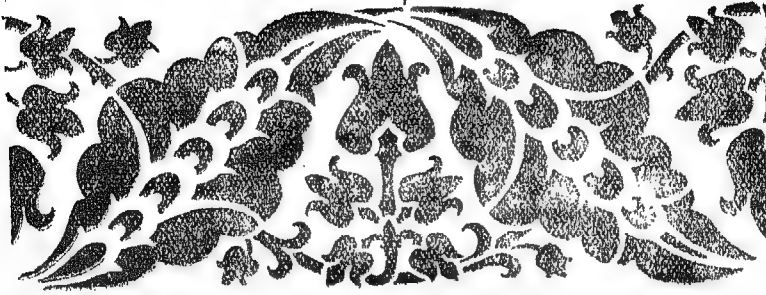
تصویر ۱۱۴



تصویر نمبر ۱۱۵



تصویر نمبر ۱۱۶



تصویر نمبر ۱۱۷



تصویر نمبر ۱۱۸

تصویر نمبر ۱۱۹



تصویر نمبر ۱۲۲



تصویر نمبر ۱۲۱



تصویر نمبر ۱۲۰



تصویر نمبر ۱۲۳

تصویر نمبر ۱۲۰ سے نمبر ۱۲۴ تک۔ اس طرح مختلف آرائشی ڈیزائنوں کا موازنہ کرتے ہوئے ہم اپنے علم کو ترقی دے سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ خود ہمیں بھی آرائشی ڈیزائن بنانے کا تجربہ کرتے رہنا چاہئے۔ اس کے لئے پہلے ہمیں پھول پتوں وغیرہ کی قدرتی شکلوں کا مطالعہ کرنا چاہئے اور پھر اپنے اس مطالعہ کی بناء پر آرائشی ڈیزائن بنانے کے تجربوں کو شروع کرنا چاہئے۔

(۳) جیومیٹرک ڈیزائن۔ اکثر ایسے آرائشی ڈیزائن دیکھنے میں آتے رہتے ہیں جن میں مثلث، مستطیل، دائرہ یا خط مستقیم اور خط منحنی کے میل سے بنے متعدد جیومیٹرک شکلوں کو کسی نہ کسی صورت میں جیومیٹرک ترتیب سے سجایا ہوا ہوتا ہے۔ اس طرح کے ڈیزائنوں کی آرائش قدرتی طور پر متوالی مساوی اثر اور توازن وغیرہ کے اصولوں کے مختلف تجربوں کی کامیابی پر منحصر ہے۔ ان ڈیزائنوں کا اصل خیال ان کی شکل و صورت اور سجاوٹ کی بنیاد جیومیٹرک ہوتی ہے۔ اسی لئے انھیں جیومیٹرک ڈیزائن کہا جاتا ہے۔

اسلامی آرائشوں کا خیال اور بنیاد لازمی طور پر جیومیٹرک ہوتا ہے۔ اسلامی مقبروں، مسجدوں، قالینوں اور کتابوں کے سرورق پر جیومیٹرک ڈیزائنوں کے بہترین اور انوکھے نمونے دیکھے جاسکتے ہیں۔ قدیم چکنے ٹائیل کے کام میں بھی جیومیٹرک ڈیزائنوں کے اثر کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ دیکھئے

تصویر نمبر ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹ اور نمبر ۱۵۳۔ ان تصویروں میں ٹائیل کے کام کے کچھ نمونے دکھائے گئے ہیں۔ تصویر نمبر ۱۰۷ سے نمبر ۱۱۱ تک میں عہدِ عثمانیہ کے ٹائیل کے کام کے نمونے سیاہ اور سفید رنگ میں

دکھائے گئے ہیں، مغل آرائشی ڈیزائن کے نمونے ہونے پر بھی ان تصویروں کا جیومیٹرک تحلیل ظاہر ہے۔ محرابوں کے اوپر منقش پھول پتیوں میں سیدھے اور جیومیٹرک خطوط کی جیومیٹرک زیبائش دیکھی جاسکتی ہے۔

مبنائی وغیرہ کے کام میں جیومیٹرک ڈیزائن بہت موزوں ہوتے ہیں۔ مسلسل شکل اور زیبائش کے باعث مشین سے بنی ہوئی چیزوں کے لئے جیومیٹرک ڈیزائن بہت ہی موزوں ہوتے ہیں۔ کینے کی ضرورت نہیں کہ کٹھی بندھی ترتیب سے کٹھی بندھی شکلوں کی خودکاری مشینوں کے زمانے کے زیادہ موافق ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے جیومیٹرک ڈیزائنوں کا استعمال بہت زیادہ آسان ہوتا ہے۔ آج کل مشینوں کے زمانے میں جیومیٹرک ڈیزائنوں کے عمل اور افادیت کے وسیع دائرے کو ذہن میں رکھتے ہوئے جیومیٹرک ڈیزائنوں کی تشریح اس کتاب کے پانچویں سیکشن میں اوپر کی گئی ہے۔ اس حصہ میں جیومیٹرک زیبائش کے مختلف نمونے دکھائے گئے ہیں اور انھیں بنانے کے طریقوں پر بھی اجمالی طور سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان اشاروں کی بناء پر جیومیٹرک شکلوں کے عمل میں مختلف طریقوں سے جوڑ توڑ (permutation and combination) لگا کر نئے ڈیزائن بنائے جاسکتے ہیں۔

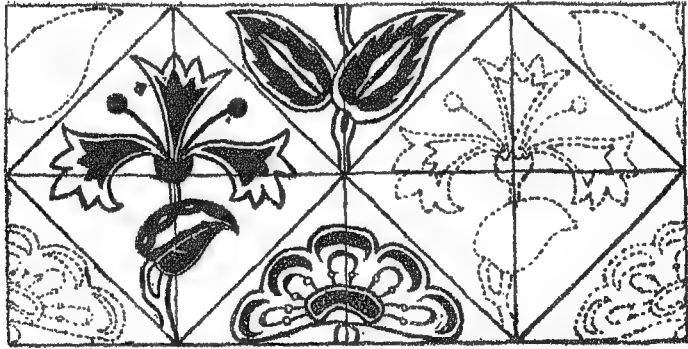
(۴) **بار یک ڈیزائن**۔ جدید طرز کے بنے ہوئے مکانوں کو تہنے دیکھا ہوگا۔ ان مکانوں کی ساخت اپنے جبراً گانہ طرز کی ہوتی ہے۔ سپاٹ دیواریں۔ مخروط اور مربع کی شکل کی سادہ زیبائش جس میں بظاہر مطابقت اور توازن وغیرہ کا کوئی خیال نہیں رکھا گیا ہے، کمیں کمیں ایک آدھ مکان کی دیواروں پر مختصر سے ڈیزائن بھی بنے ہوئے نظر آئیں گے جو کہ مکان کی ساخت اور سامان (جدید مکان اکثر سیمنٹ کے بنے ہوتے ہیں) کے مطابق ہوتے ہیں۔ یہ ڈیزائن بہت



سادہ ہوتے ہیں اور آرائش کے طور پر ان میں کچھ نہیں ہوتا۔ آرائشی ڈیزائنوں کی جتنی قسموں کا ہم اب تک ذکر کر چکے ہیں، قدرتی، آرائشی اور جیومیٹرک، ان میں سے کوئی بھی قسم ان ڈیزائنوں سے مطابقت نہیں کرتی۔ ان ڈیزائنوں کو نہ ہم قدرتی کہہ سکتے ہیں نہ آرائشی اور نہ جیومیٹرک۔ ان ڈیزائنوں میں کسی بھی قدرتی شکل کا استعمال نہیں نظر آتا۔ قدرتی شکلوں کی آرائشی تشکیل بھی یہاں نہیں دیکھائی دیتی۔ جیومیٹرک شکلوں میں سے کچھ مربع، مخروط، مثلث اور مستطیل وغیرہ کا استعمال اگرچہ بظاہر نظر آتا ہے پھر بھی ہم انھیں جیومیٹرک ڈیزائن نہیں کہہ سکتے۔ جیومیٹرک ڈیزائنوں میں زیبائش وغیرہ کی جو ترتیب ہوتی ہے اُس کا یہاں قطعی فقدان نظر آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان ڈیزائنوں کی بنیاد ہماری جانی ہوئی شکلوں میں سے ایک بھی نہیں ہوتی۔ ان ڈیزائنوں کی آرائش، اگر اس لفظ کا استعمال کیا جاسکے، نرالی ہوتی ہے۔ اسی سے انھیں ہم باریک ڈیزائن کہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شکلوں کی باریک صورت ان ڈیزائنوں میں ظاہر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ نہ صرف یہی بلکہ ان کی زیبائش کی بنیاد بھی نرالی ہوتی ہے۔ ان ڈیزائنوں کو دیکھ کر یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ فن کے کن اصولوں پر ان کے بنانے میں عمل کیا گیا ہے۔ ہاں یہ ہو سکتا ہے کہ ان کی تہ میں فن کے اصولوں میں سے ایک آدھ کا کوئی معمولی جذبہ پرورش پاتا ہو۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ان ڈیزائنوں کو دیکھ کر ایک قسم کی روانی، استقلال اور توازن کا احساس ہمیں کبھی نہ ہوتا۔

اس طرح کے باریک ڈیزائنوں کا استعمال آج کل بہت زیادہ ہو رہا ہے۔ ان ڈیزائنوں کو ہم آج کل مشینوں کے زمانے کا عطیہ کہہ سکتے ہیں۔ موجودہ مشینوں کے زمانے میں مشین کی طرح زندگی کی رفتار تیز ہوتی ہے۔ ایک زمانہ

تھا جب وقت کی کوئی فکر نہ کر کے آرائش اور بچی کاری کے کام میں ایک شخص اپنی پوری زندگی صرف کر سکتا تھا۔ ”لیکن موجودہ مشینوں کے زمانے میں یہ ممکن نہیں۔ اس کے علاوہ آج کل انسان روز بروز جذبات کو چھوڑ کر عقل و دانش کی طرف مائل ہوتا جا رہا ہے۔ اسپاٹ اور سیمینٹ کے اس زمانے میں ظاہر ہے کہ اسی قسم کے ڈیزائن زیادہ موزوں ثابت ہوں گے۔ مکان اور کمروں کی قطع کے ساتھ ساتھ فرنیچر وغیرہ میں بھی تبدیلی ہوتی ہے۔ پھر ہم یہ دیکھ ہی رہے ہیں کہ روزمرہ کی زندگی میں کام آنے والی چھوٹی چھوٹی مشینیں آئے دن ہمارے گھروں میں داخل ہوتی جاتی ہیں۔ مختصر یہ کہ مشینوں کے زمانے کا اثر ہماری تمام زندگی کو متاثر کرنا جا رہا ہے۔ ڈیزائن بھی اس سے نہیں بچ سکے۔ پہلے کے مقابلہ میں ان کی آرائش اب کم ہو گئی ہے اور اپنی جدید شکل میں وہ زیادہ سیدھا سادہ اثر پیدا کرتے ہیں۔ افادیت کے لحاظ سے بھی وہ مشینوں کے زمانے کے زیادہ مطابق ہوتے ہیں۔

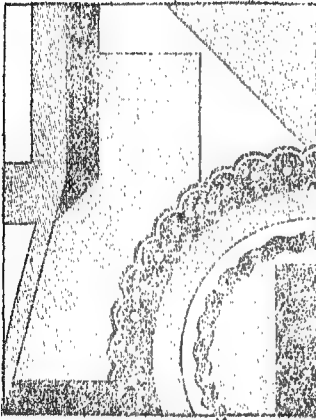


تصویر نمبر ۱۲۴

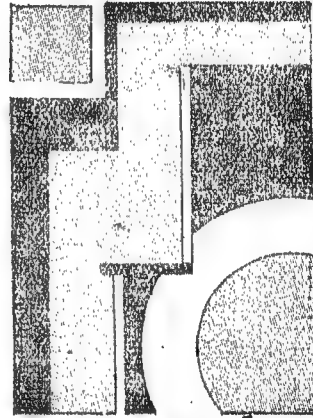
باریک ڈیزائنوں کے نمونے تصویر نمبر ۱۲۴ سے نمبر ۱۲۹ تک میں آپ



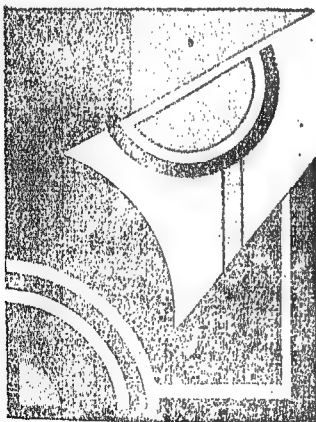
تصویر نمبر ۱۲۵



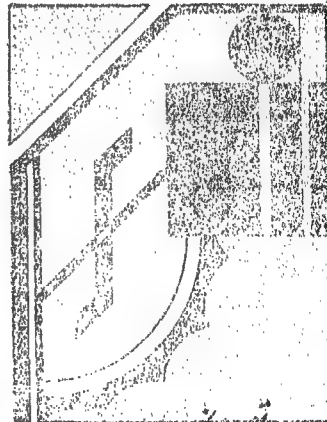
تصویر نمبر ۱۲۶



تصویر نمبر ۱۲۷



تصویر نمبر ۱۲۸



تصویر نمبر ۱۲۹

دیکھ سکتے ہیں۔ تصویر نمبر ۱۲ میں جو خطوط دکھائے گئے ہیں ان ہی کی مدد یا ترغیب سے یہ باریک ڈیزائن بنائے گئے ہیں۔ اسی طرح مثلث دائرہ اور مستطیل وغیرہ کے باریک تخنیلات کی بناء پر دیگر ڈیزائن بنائے جاسکتے ہیں۔ مشق کے لئے کچھ سیدھے خطوط کو لیجئے اور انہیں ایک مقررہ جگہ میں سجانے کی کوشش کیجئے۔ سجاتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ یہ خطوط برابر فاصلے پر نہ رکھے جائیں۔ نہ ان کو کسی بھی صورت میں ترتیب کے ساتھ دہرایا جائے۔ آپ کو صرف اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ ہماری نگاہ کا راستہ صاف رہے۔ ناموافق لمبائی کے ناموافق فاصلے پر سجاتے جانے والے خطوط بھی جاذبیت کو ہم وزن رکھ سکتے ہیں۔ اس کے بعد باریک ڈیزائن کو ممکن کرنے کے لئے سیدھے خطوط کے ساتھ ساتھ باقاعدہ ترچھے خطوط کا بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح مساوی اور مختلف پیمائش کے مستطیلوں کے استعمال سے بھی باریک ڈیزائن تیار کئے جاسکتے ہیں۔ مستطیلوں کے ساتھ ساتھ ڈیزائن میں چاہیں تو خطوط مستقیم بھی استعمال کئے جاسکتے ہیں۔ دائرہ اور مثلث نامشکلوں کا آزاد شکل میں یا مذکورہ شکلوں کے ساتھ استعمال کرنے سے باریک ڈیزائن بنائے جاسکتے ہیں۔

یہ ہم پہلے بیان کر چکے ہیں کہ باریک ڈیزائن کسی شکل پر مبنی نہیں ہوتے۔ یہ بات دوسری ہے کہ کبھی کبھی ان ڈیزائنوں میں پٹریٹوں یا پہاڑوں کی شکلوں کی ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے۔ بالفاظ دیگر اس کا یہ مطلب ہوتا ہے کہ باریک ڈیزائنوں میں کسی بھی شکل کی جاندار یا صحیح نقل نہیں کی جاتی۔ ان ڈیزائنوں میں دنیاوی شکلوں میں سے کسی ایک کا بھی استعمال نہیں کیا جاتا۔ باریک ڈیزائنوں کے مطابق کائنات عالم کی تمام شکلوں کو دو صورتوں

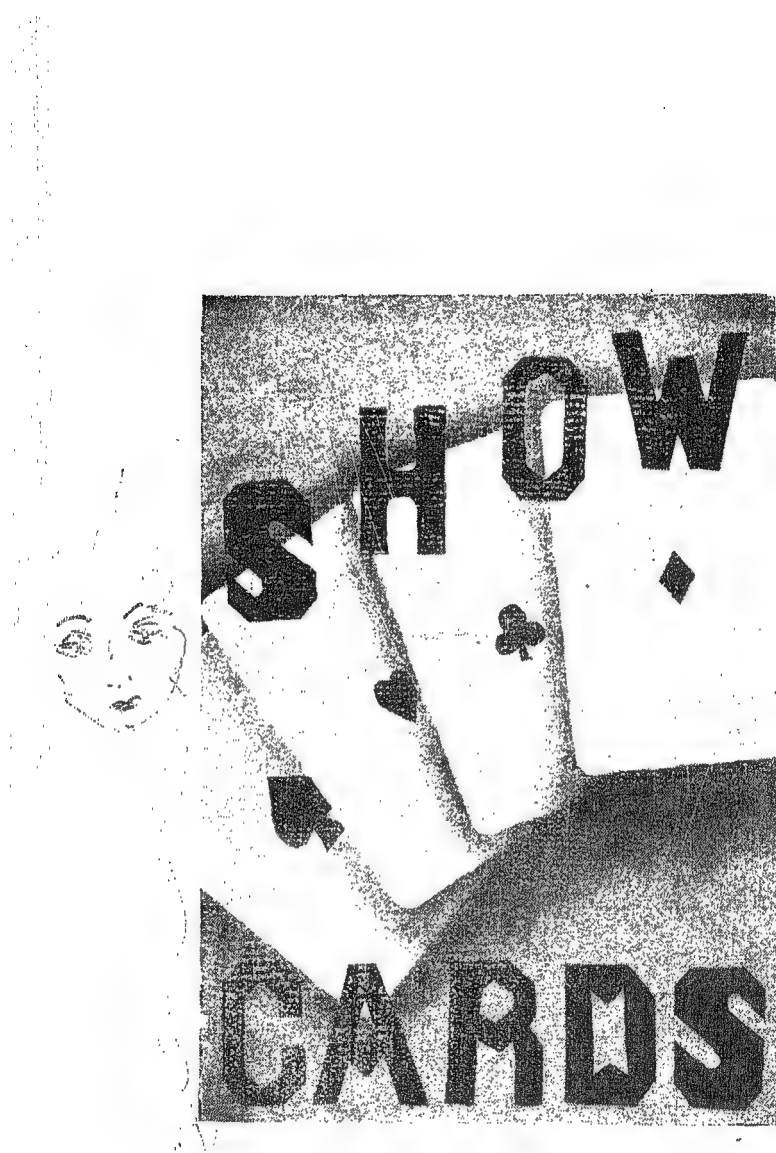
میں ظاہر کیا جاتا ہے۔ ایک سیدھے خطوط کی شکل میں اور دوسرے ترچھے خطوط کی شکل میں۔ دراصل سب ہی شکلوں کی تشکیل ترچھے اور سیدھے خطوط پر موقوف رہتی ہے۔ سب ہی شکلوں کے اس معمولی جزو کے سہارے باریک ڈیزائنیں بنائی جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ کچھ ایسی چیزیں بھی ہوتی ہیں جن کی کوئی مستقل شکل نہیں ہوتی اور جو برابر متحرک رہتی ہیں۔ مثلاً آبشار۔ بادل وغیرہ۔ اس طرح کی چیزوں کو معمولی خطوط کے ذریعہ ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

ڈیزائن کے کام کو زیبائش کی مختلف قسموں کے لحاظ سے مندرجہ ذیل درجوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:-

(۱) حاشیہ دار ڈیزائن۔ خط۔ نقطہ اور مختلف اکائیوں کی آڑی اور مساوی سجاوٹ سے تیار کئے جاسکتے ہیں۔ مثال کے لئے تصویر نمبر ۱۵۱ سے نمبر ۱۵۷ تک دیکھئے۔

(۲) سطحی پیرن۔ پوری سطح پر خط۔ نقطہ یا دیگر اکائیوں کی کھڑی یا پٹری شکل میں دہرانے سے تیار کئے جاسکتے ہیں۔ اس کے علاوہ حاشیہ کے پیرنوں کو بدل بدل کر دہرانے سے بھی سطحی پیرن پورے کئے جاسکتے ہیں۔ تصویر نمبر ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷ دیکھئے۔

(۳) اسپیننگ یا پینیل ڈیزائن۔ حاشیہ دار یا سطحی ڈیزائنوں کی طرح اس میں دہرانے کا سہارا نہیں لیا جاتا بلکہ مختلف جیومیٹرک شکلوں کے مختلف اسپیننگ کے ساتھ سجایا جاتا ہے۔ یہ سجاوٹ کبھی مربع نما ہوتی ہے کبھی تھلی نما اور کبھی مثلث نما۔ جیومیٹرک شکل کی جگہوں کی یہ تقسیم مساوی اور غیر مساوی دونوں طریقوں سے کی جاسکتی ہے۔ مختصر یہ کہ ان جگہوں کو



قسم پیر، خیابان ۱۳۰



خواہ کسی طرح رکھا جائے، مجموعی طور سے ہم وزن اثر پیدا ہونا چاہئے۔  
مثال کے لئے تصویر نمبر ۹۶، نمبر ۱۲۶، نمبر ۱۴۳، نمبر ۱۴۶، نمبر ۱۴۸، نمبر ۱۵۰  
وغیرہ دیکھئے۔

ڈیزائن کا کام کرتے وقت کچھ باتوں کو ذہن میں رکھنا چاہئے۔ وہ باتیں  
یہ ہیں:-

دہرانے کے اصول پر جو ڈیزائن بنائے جائیں ان میں روانی (Rhythm)  
کا ہونا ضروری ہے۔ اکائیوں کی شکل اور اسپیسنگ پسندیدہ ہونی چاہئے۔ روانی  
پیدا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے۔ مساوی سطحی تقسیم کے لئے گراف سپر استعمال  
کیا جاسکتا ہے یا پھر خاص سطح کو موافق شکل کے مثلثوں میں منقسم کر کے بھی  
کام چلا یا جاسکتا ہے۔

متوالی پیرٹن یا پینل ڈیزائنوں کا کام رنگ، اسٹینسل، ٹھپوں اور  
کٹ آؤٹ کاغذ کی چھپائی سے کیا جاسکتا ہے۔ اس کا مفصل ذکر لازمی  
کریفٹ پر لکھے ہوئے باب میں دیکھئے۔

رنگوں کی مطابقت پیدا کرنے کے قاعدوں کا دوسری جگہ تجربہ کر چکے ہیں۔  
ڈیزائن کے کام میں ان قاعدوں کا استعمال بہت مفید ہوتا ہے۔ خاص رنگوں  
کی مطابقت سے شروع کر کے مخالف اور موافق رنگوں کی مطابقت کے تجربے کئے  
جاسکتے ہیں۔ سیاہ، سفید اور گے غیر جانبدار رنگوں کے استعمال سے ایک رنگ  
کی مطابقت کا بھی کام لیا جاسکتا ہے۔ اس طرح مختلف مطابقتوں کا عمل کرنے کے  
بعد سب سے آخر میں دسے ہوئے رنگوں کے تجربوں کی کوشش کرتے ہوئے ہمیں  
اپنے ڈیزائن کے کام کو ترقی کی طرف لے جانا چاہئے۔

قدرت میں رنگوں کا جو قاعدہ نظر آتا ہے اس کا مطالعہ بھی ڈیزائنوں کے

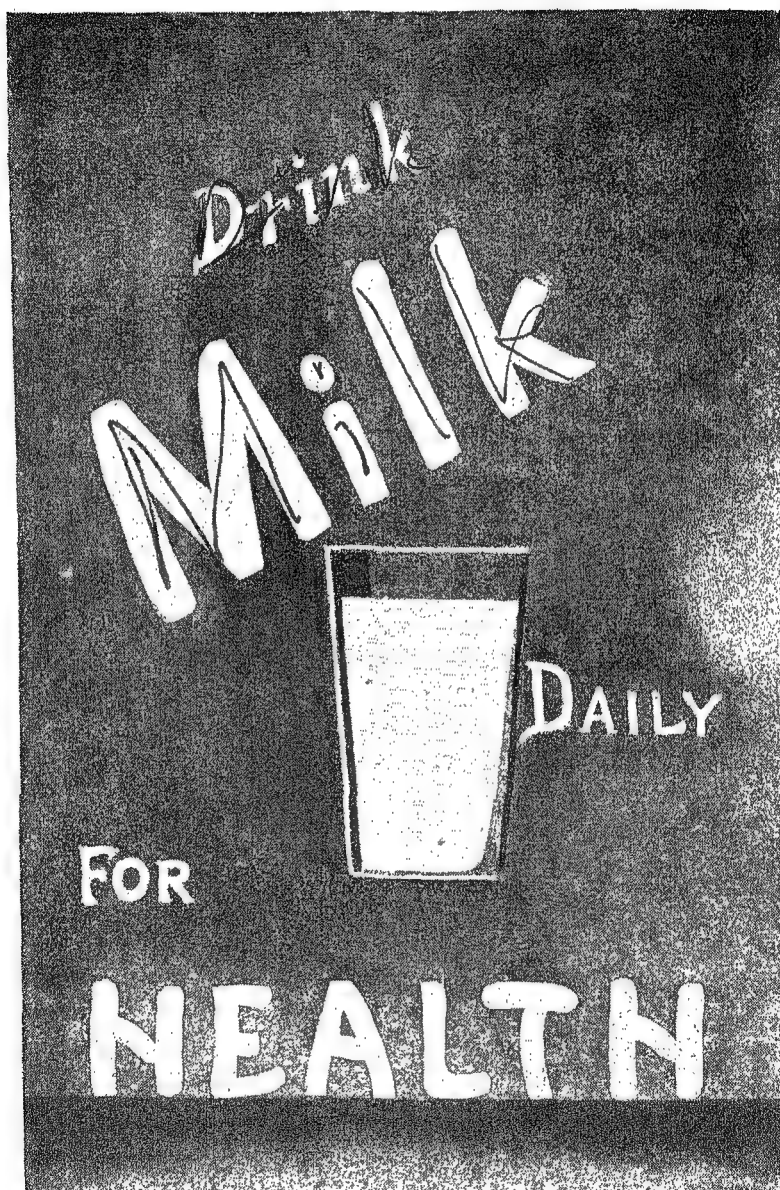


کے لئے مفید ہو سکتا ہے۔ مختلف رنگوں کے پھولوں اور تتلیوں کے پروں کی ہجاوٹ کا عمل ڈیزائن میں دلکش اثر پیدا کر سکتا ہے۔ قدرتی رنگوں کو نقل کرنے کی کوشش کیجئے اور ایک ایسا چارٹ بنالیں جس میں استعمال شدہ رنگوں میں سے ہر ایک کی مقدار کا مظاہرہ ہو۔ آگے چل کر یہ چارٹ مستقل کام کی چیز ہو جائے گا۔ اس میں دکھائے ہوئے تناسب کی بنیاد پر رنگوں کے استعمال کو بڑھایا جاسکتا ہے۔

سب سے آخر میں ایک بات کا ضرور خیال رکھنا چاہئے وہ یہ کہ مشاہدہ قدرت حقیقی الامکان ترغیب حاصل کرنے کے لئے ہی کیا جائے۔ نقل کرنے کے لئے نہیں۔ قدرتی شکلوں کی ڈیزائن میں نقل نہیں کرنی چاہئے۔ ان شکلوں سے ترغیب یا کرہم دلکش شکلیں بنا سکتے ہیں۔ اپنی رنگ آرائیوں کو بھی ترقی دے سکتے ہیں۔ لیکن ان کو اپنے ڈیزائن کی اکائی بنا کر استعمال کرنا غلط ہوگا۔ یہ اس لئے کہ ڈیزائن کی دلکشی قدرتی اکائیوں کی کامیاب نقل پر نہیں بلکہ سطح پر ان اکائیوں کو سجانے کے طریقہ پر منحصر ہے۔ اکائیوں کو پستہ کے مطابق نہیں بلکہ سطح اور ڈیزائن کی شکل و صورت کے مطابق ہونا چاہئے۔ اکائیاں اور ڈیزائن جب تک ایک دوسرے کا جزو لاینفک بن کر سامنے نہ آئیں گے تب تک ڈیزائن مؤثر نہ بن سکے گا۔

### پلو سٹر

کسی چیز، جگہ یا تخیل کی ظاہری شکل کو اتنی واضح صورت میں نقش کرنا کہ وہ دور ہی سے ہماری توجہ کو اپنی طرف مبذول کرے، یہی پلو سٹر کے فن کی مختصر تعریف ہے۔ پلو سٹر میں چیز، جگہ یا تخیل کے خاص حصوں ہی کو منقش کیا جاتا ہے۔ پارکیوں پر توجہ نہیں دی جاتی۔





A B C D E F G H I

J K L M N O P Q

R S T U V W X Y

Z 1 2 3 4 5 6 7 8

9 10

*italic printing is done by freehand being in fact, a particular class of handwriting. It must, however, be carefully practised until the pupil becomes fairly proficient. Horizontal lines should be ruled by Marquois scales. The crossing lines are meant to indicate the slope intended to be kept throughout the writing.*

A B C D E F G  
H I J K L M N O P Q R S  
T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
æ g k o r v w y  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

अ इ ऊ ए क ग घ

च छ ज ट त थ

य ल श

जा न

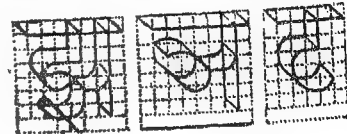
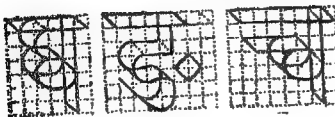
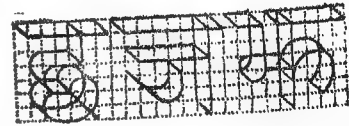
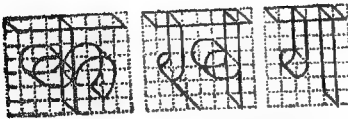
अ क्ष

धा म

अ क्ष

क स

ल ल



۲۲۰

ق ج ن  
ب ص ک

ی س ل ع ق

اب ج د ر س ص  
ط ع ف

بالفاظ دیگر چیزوں کا تعارف اُن ہی حصّوں کو نقشِ کئے کرایا جاتا ہے جو سب سے زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ اور جنہیں دور ہی سے دیکھ کر ہم اُن چیزوں کو پہچان لیتے ہیں۔ چھوٹی موٹی باریکیوں کو اس لئے چھوڑ دیا جاتا ہے کہ پوسٹر دور سے دیکھنے کی چیز ہوتے ہیں۔ (تصویر نمبر ۱۳ سے نمبر ۱۳۲ تک)۔  
اچھے پوسٹر بنانے کے لئے مندرجہ ذیل امور کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:-

(۱) وضاحت اور سادگی۔ جس موضوع کو ہم پوسٹر کے لئے منتخب کریں وہ سہل عام فہم اور سلیجھا ہوا ہو۔ رنگوں کے نظام میں بھی اس بات کا خیال رکھنا چاہئے۔  
(۲) دور سے دیکھنے پر بھی اُس کا ہر حصہ صاف نظر آئے۔  
(۳) دلچسپ ہو۔

(۴) راہ گیروں کی نظر آسانی سے اپنی طرف کھینچ لے۔  
پوسٹر میں رنگوں کا پھیلاؤ ہموار اور شیڈ سے پاک ہونا چاہئے۔ رنگوں کی آمیزش ایسی ہو کہ نگاہ اُس کی طرف اٹھ جائے اور آسانی سے کچھ دیر تک اُس پر ٹکی رہ سکے۔ بالفاظ دیگر رنگوں کا اثر پسندیدہ ہونا چاہئے۔ آنکھوں کو بھڑکانے والا نہیں۔

لیٹرنگ۔ پوسٹر کے حروف واضح اور موٹے ہونے چاہئیں۔ آرائشی اور عجیب شکلوں کے حروف کے استعمال سے پرہیز کرنا چاہئے۔ (تصویر نمبر ۱۳۲ سے ۱۴۷ تک)

## پوسٹر پر رنگوں کا اثر

صُحیح۔ خشک اور مستر بخش اثر پیدا کرتا ہے جذبات کو متحرک کرنے والا رنگ ہے۔ رُٹ اور شیڈ کے ساتھ استعمال کرنا چاہئے۔



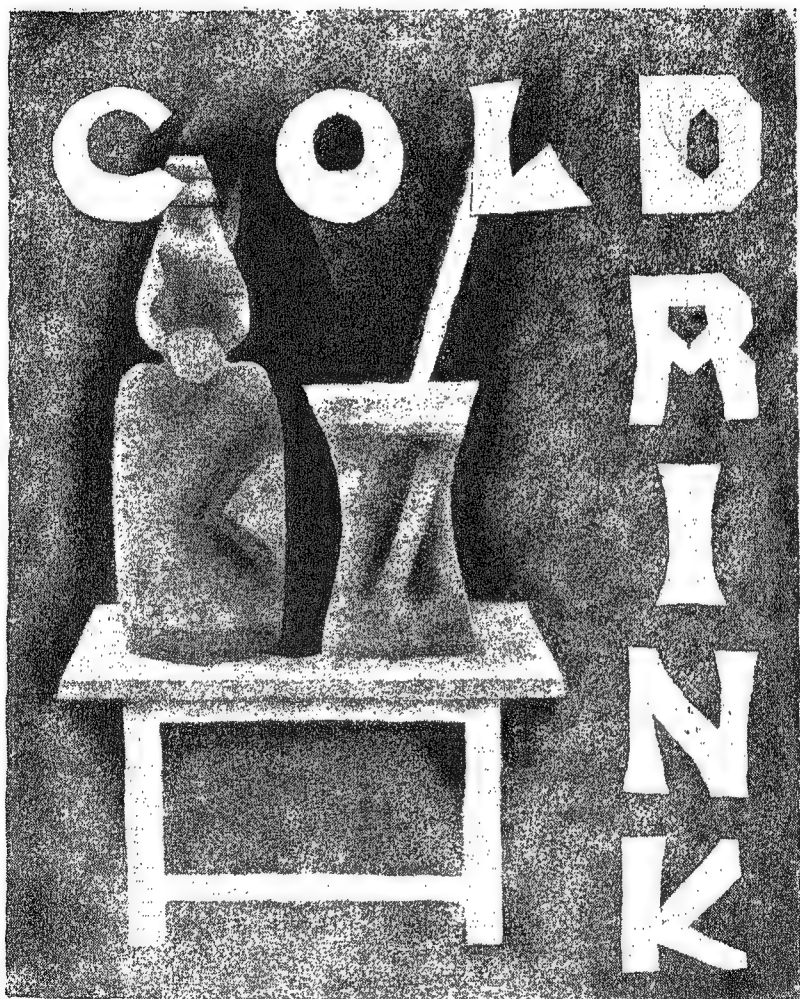
زرد۔ ہلکا اور زندگی بخش۔ دیکھنے میں دلکش معلوم ہوتا ہے۔ جگہوں کو اُبھارنے میں یہ استعمال کیا جاسکتا ہے۔

نیلا۔ آزاد جگہ اور جامعیت کا مظہر ہے۔ بڑی جگہوں پر لگانے سے دلغریب اور نازک اثر پیدا کرتا ہے۔ اسکے ساتھ کسی ایک معاون رنگ کا استعمال ضروری ہے۔  
 بینکھنی۔ رشاہانہ اور فن کارانہ اثر رکھنے والا۔ نیلے رنگ کے نازک اور سُرخ کے گرم اثر کی مشترکہ صورت۔ حسب خواہش جتنی مقدار میں بھی چاہیں اسکا استعمال کر سکتے ہیں۔

نارنجی۔ سب سے زیادہ خوشنما رنگ۔ سُرخ کے گرم اور زرد کے دلکش اثر کی مجموعی صورت۔

سیاہ۔ دیگر رنگوں کو واضح کرنے میں مدد دیتا ہے۔  
 سفید۔ دوسرے رنگوں کے ساتھ استعمال کرنے پر ان رنگوں کو اُبھارتا ہے۔  
 گرہڈش۔ سادگی ہی پوش کی خاص جاذبیت ہوتی ہے۔ اس لئے بچوں کے بنائے ہوئے پوش بہت مؤثر اور دلکش ہوتے ہیں۔ پہلے بچوں سے کاغذ کی کٹائی کا کام کرایا جائے اس کے بعد پوش بنانے میں رنگوں کا استعمال کرنا چاہئے۔

کٹ پیپر پوش۔ پس نظر سے اس کام کا آغاز ہونا چاہئے۔ پوش میں جتنی بھی شکلیں ہوں سب ایک ہی ناپ کی بنانی چاہئیں۔ یہ اس لئے کہ بچوں کے لئے تناسب وغیرہ کا خیال رکھ کر پوش بنانا ممکن نہ ہوگا۔ بچوں کے پوشوں میں صرف سجادٹ کو ترجیح دینی چاہئے۔ سب سے پہلے ایسا پوش بنایا جائے جس میں ایک ہی شکل ہو۔ مثال کے لئے کسی بھی ایک پرند کی شکل کو لیا جاسکتا ہے۔ ابتدا میں سیاہ اور



تصویر نمبر ۱۳۱



سفید رنگوں کو استعمال کیا جائے۔ اس کے بعد گہرے رنگوں کو لینا چاہئے۔ ایک بار میں دو سے زیادہ رنگوں کو نہیں استعمال کرنا چاہئے۔ دو رنگوں کے استعمال کے بعد رنگوں کی تعداد مشق کے مطابق بڑھانا چاہئے۔ ان عملوں کو کرتے وقت آمیزش اور گروپنگ کے قاعدوں کا برابر خیال رکھنا چاہئے۔  
پوسٹروں کے لئے کچھ کارآمد تیزیں۔

(۱) چرند پرند اور پھل پھول وغیرہ۔ اکیلے اور جھنڈ (گروپ) کی شکل میں۔

(۲) عام فہم تاریخی ڈیزائن۔

(۳) تہوار وغیرہ۔

(۴) دلکش اور پسندیدہ مناظر۔ شہر وغیرہ۔

(۵) تعلیم سے متعلق پوسٹر۔

(۶) کام دھندوں سے تعلق رکھنے والے اور سنجائی سے تعلق رکھنے والے

پوسٹر تصویر نمبر ۱۳۰۔ نمبر ۱۳۱۔ ۱۳۲۔

(۷) صفائی اور حفظان صحت سے تعلق رکھنے والے پوسٹر۔

## حروف کی شکلیں۔ بناوٹ اور لکھنے کا طریقہ

حروف کی شکل اور ان کی بناوٹ کی مشق کرنے کے لئے ہم کو ڈیزائن کے طریقوں کی طرف دھیان دینا ضروری ہے۔ کیونکہ یہ بھی ڈیزائن کی ہی ایک شکل ہوتی ہے۔ اس لئے یہاں بھی ہمیں ان ہی طریقوں کا خیال رکھنا پڑے گا۔

حروف کے ڈیزائن کی دلکشی اس بات پر منحصر ہے کہ ہم انہیں کس حد تک ڈیزائن کی خصوصیت کے مطابق تبدیل اور مرتب بنا سکتے ہیں۔ جس طرح اچھے ڈیزائن اپنی سجاوٹ اور صفائی کی وجہ سے خوشنما نظر آتے ہیں اسی طرح اچھے حروف وہی کہ جاتے ہیں جن کی آسان

بناوٹ ایک دم بڑھی جاسکے۔ حرفوں کی شکل کتنی ہی خوشنما کیوں نہ ہو اگر اُن کی بناوٹ سے پڑھنے میں دشواری ہے تو وہ ڈیزائن اچھا نہیں کہا جاسکتا۔  
انگریزی حروف کے نمونے عام طور سے آج کل رائج ہیں اُن کی شکل رومن حرفوں کے نمونوں سے لی گئی ہے۔

حرفوں کو بنانے کی مشق شروع کرنے کے لئے پہلے اُن کے خارجی خطوط کی بناوٹ پر ہاتھ صاف کرنا چاہئے۔ یہ پنسل اور قلم سے کیا جاسکتا ہے۔ جن نبوں کی نوک پر گول بندی رہتی ہے اُن سے مشق کرنے میں آسانی ہوتی ہے۔ یہ اس لئے کہ ایسے تب سے لکیریں یکساں موٹائی کی کھینچتی ہیں۔

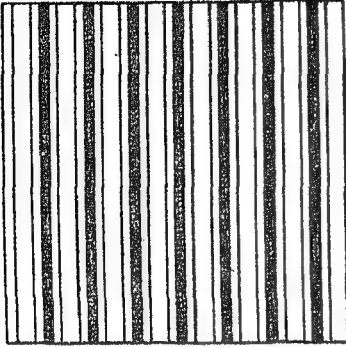
طرح طرح کے ساختوں کے حروف کے لئے قسم قسم کے بنے ہوئے بن استعمال کرنے سے باقاعدہ شکل کے حرف لکھے جاسکتے ہیں۔ ان کی مشق رُولدار کاغذ پر پہلے بڑے اور بعد میں چھوٹے حرفوں کو کھینچ کر کرنی چاہئے۔ پڑی اور کھڑی لکیریوں والے حروف کا استعمال پہلے اُس کے بعد ترچھے خطوط والے پھر خطوط اور ورق والے اور سب سے آخر میں صرف ورق والے حرفوں کی مشق کرنا چاہئے۔ مختلف قسم کے سادے بلاک حرف پوسٹرس کے کام میں لائے جاتے ہیں اور سجاوٹ کے حرف کتابوں کی جلد پر رونق دیتے ہیں۔ حروف کے کئی قسم کے نمونے یہاں پر دئے گئے ہیں۔ اُن کی بناوٹ کے قاعدے بھی الگ سے دئے ہیں۔ انھیں ذہن میں رکھتے ہوئے مشق کرنا چاہئے۔ رنگین کاغذوں کے حروف قینچی سے کاٹ کر پوسٹرس پر چپکا دینے سے ڈیزائنس کی خوشنمائی اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ کچھ نمونے پوسٹرس کے دئے گئے ہیں۔ اُن پر غور کرنا چاہئے۔

ہندی کے حرفوں کی مشق صاف کاغذ پر قلم سے کرنے میں سہولت ہوتی ہے۔ جیسا کہ تصویروں میں صاف طور سے دکھایا گیا ہے۔

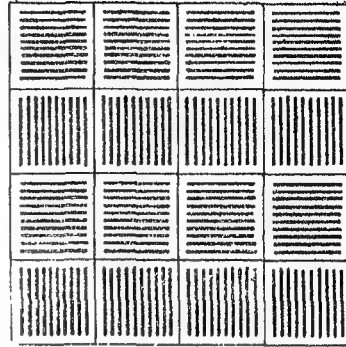
## **SECTION V**

## جیومیٹرک ڈیزائن

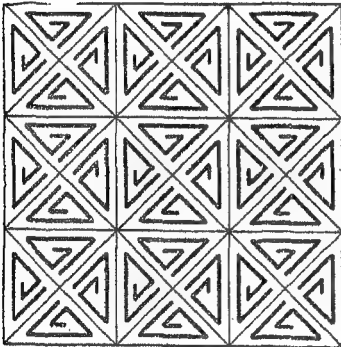
- ۱۔ ایک مربع کھینچ کر اُس میں مربع نما جالی کھینچو اور چھوٹے مربعوں میں نمونے کے مطابق خطوط برابر برابر فاصلے پر کھینچو۔ (تصویر نمبر ۱۳۸)۔
- ۲۔ ایک مربع کھینچ کر اوپر نیچے برابر کے فاصلے پر ڈیوائیڈر سے نشان لگاؤ اور پٹری سے انھیں مٹا دو۔ (تصویر نمبر ۱۳۹)۔
- ۳۔ ایک مربع کھینچ کر اُس میں مربع نما جالی کھینچو اور چھوٹے مربعوں کے اندر تہ چمی لکیریں برابر فاصلے پر تصویر کے مطابق کھینچو۔ (تصویر نمبر ۱۴۰)۔
- ۴۔ ایک مربع کھینچ کر اُس میں مربع نما اور اینٹ نما جالیاں کھینچو اور خالی جگہ میں خطوط مستقیم کی ایک اکائی تصویر کے مطابق کھینچو۔ (تصویر نمبر ۱۴۱)۔
- ۵۔ ایک مربع کھینچ کر اُس میں مربع نما جالی کھینچو اور چھوٹے چھوٹے مربعوں میں ایک ہی زاویے سے ترچھے خطوط تصویر کے مطابق کھینچو۔ (تصویر نمبر ۱۴۲)۔
- نوٹ۔ یہ پانچ ڈیزائن کپڑے بننے میں یا فرش کے لئے ٹائلس کے نمونے بنانے کے کام میں لائے جاسکتے ہیں۔
- ۶۔ ایک مربع کھینچ کر اندر مربع نما جالی کھینچو اور تصویر کے مطابق دائرہ کھینچ کر ڈیزائن تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۴۳)۔
- یہ نمونہ قالین یا فرش کے لئے چینی مٹی کے ٹائلس بنانے میں استعمال کیا جاسکتا ہے۔



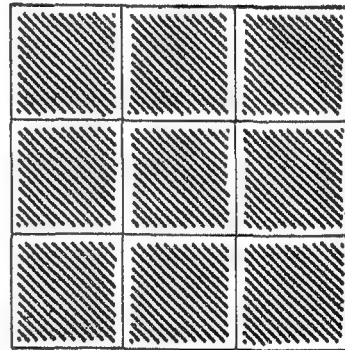
تصویر نمبر ۱۳۹



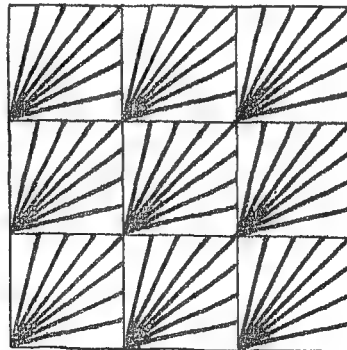
تصویر نمبر ۱۳۸



تصویر نمبر ۱۴۱



تصویر نمبر ۱۴۰



تصویر نمبر ۱۴۲



۷۔ ورقوں پر قائم ڈیزائن۔  
ایک مربع کھینچ کر اُس کے اندر مربع نما جالی کھینچو اور جالی پر خط منحنی کے مرکزہ جو کہ ظاہر ہیں۔ اُن سے خط منحنی کھینچ کر تصویر کے مطابق ڈیزائن پورا کرو۔ (تصویر نمبر ۱۲۴)۔

(قالین پر اس ڈیزائن کو استعمال کیا جاسکتا ہے)۔  
۸۔ خطوط اور زاویوں پر قائم ڈیزائن۔ مربع کے اندر مربع نما جالی کھینچ کر زاویہ بناتے ہوئے خط مستقیم کو پٹری سے کھینچ کر ڈیزائن تصویر کے مطابق تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۲۵)۔

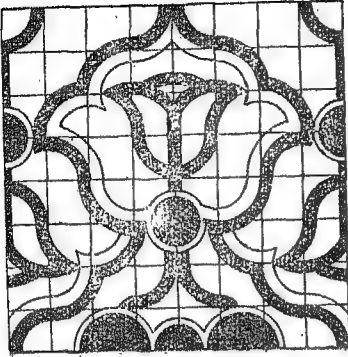
(۹) تصویر کے مطابق ظاہر نقطوں کو مرکزہ مان کر خط منحنی کھینچو اور ڈیزائن پورا کرو۔ یہ مروجہ خط حساب کی خصوصیتوں کا نمونہ ہے۔ (تصویر نمبر ۱۲۶)۔  
دھاتوں کی چادروں یا سیمینٹ کی جالی بنانے کا نمونہ۔

۱۰۔ ایک مربع میں مربع نما جالی بنا کر تصویر کے مطابق پٹری سے خطوط کھینچ کر نمونہ تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۲۷)۔

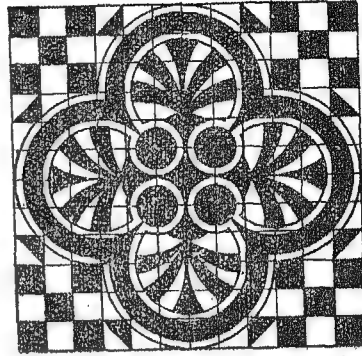
۱۱۔ مربع کھینچ کر ایک مربع نما جالی اُس کے اندر کھینچو اور تصویر کے مطابق خطوط مستقیم و منحنی ملاؤ۔ (تصویر نمبر ۱۲۸)۔

۱۲۔ شکش پہل تارہ۔ ایک مستدس کھینچو۔ اُس کے اندر ایک دائرہ کھینچو۔ اُس میں تین قطر ۶۰° کا زاویہ بناتے ہوئے کھینچو۔ نقطہ تبادلاؤ۔ دو مثلث متساوی الساقین بنیں گے۔ بعد کو تصویر کے مطابق ڈیزائن تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۲۹)۔

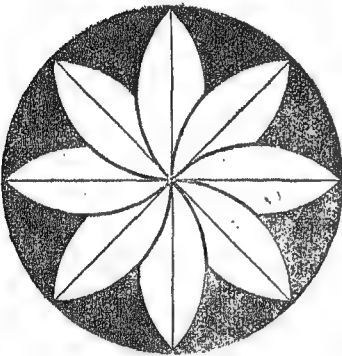
۱۳۔ ایک مستدس متساوی الزاویہ کھینچو۔ اُس کے اضلاع پر باہر کی طرف نصف دائرہ کھینچو۔ نصف دائروں کے تین تین حصے کرو اور اُن کو مرکزہ مان کر تصویر



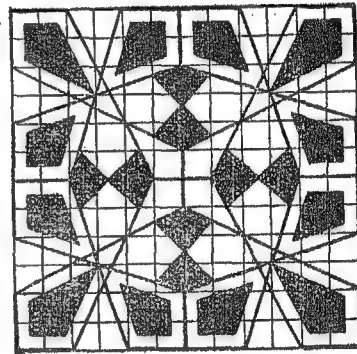
تصویر نمبر ۱۴۳



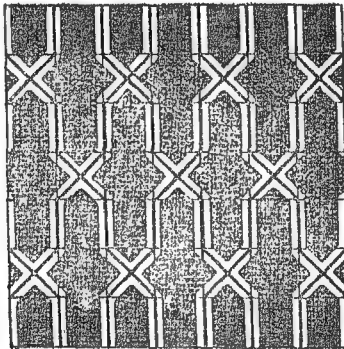
تصویر نمبر ۱۴۲



تصویر نمبر ۱۴۶

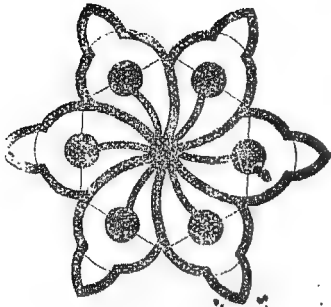


تصویر نمبر ۱۴۵

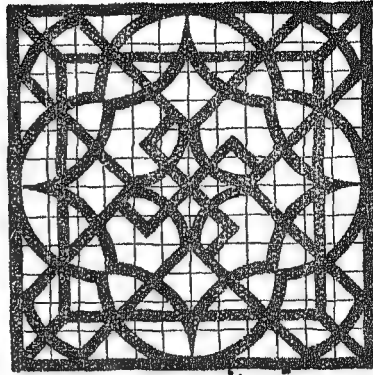


تصویر نمبر ۱۴۷

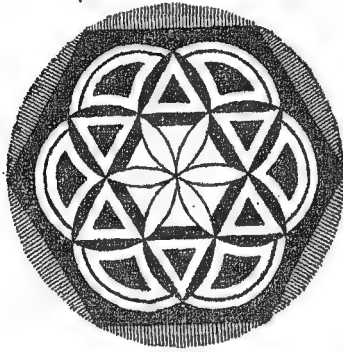
- کے مطابق ڈیزائن پورا کرو۔ (تصویر نمبر ۱۵۰)۔
- ۱۲۔ کنارے کے ڈیزائن۔ تصویر کے مطابق برابر فاصلے پر کھینچ کر سیدھی پڑی لکیریں ملا دو۔ (تصویر نمبر ۱۵۱)۔
- ۱۵۔ تصویر کے مطابق ذواربعتہ الاصلع کھینچ کر اینٹ نما جالی کھینچو اور اس پر ایک ہی اکائی کو بچھاؤ۔ (تصویر نمبر ۱۵۲)۔
- ۱۶۔ مستطیل نمونہ کھینچ کر اس کے اندر مربعوں کی جالی کھینچو اور سواستیکا کی شکل تصویر کے مطابق تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۵۳)۔
- ۱۷۔ ذواربعتہ الاصلع کھینچ کر اس کے اندر مربع نما جالی کھینچو اور دائروں کے مرکز، جو کہ ظاہر ہیں، لے کر دائرے کھینچو اور نمونے کو پورا کرو۔ (تصویر نمبر ۱۵۴)۔
- ۱۸۔ دو اکائیوں کو ایک کے بعد دوسری رکھتے ہوئے چلتا۔ ذواربعتہ الاصلع کے اندر اینٹ نما جالی کھینچو اور بیچوں بیچ دائرہ کھینچ کر تصویر کے مطابق اکائیاں رکھو۔ (تصویر نمبر ۱۵۵)۔
- ۱۹۔ ذواربعتہ الاصلع کے اندر مربع نما جالی کھینچ کر ایک اکائی آخر میں چھوڑ کر رکھو۔ (تصویر نمبر ۱۵۶)۔
- ۲۰۔ مربعوں پر قائم حاشیہ دار ڈیزائن۔ مربع نما جالی کھینچ کر نمونے بناؤ۔ (تصویر نمبر ۱۵۷)۔



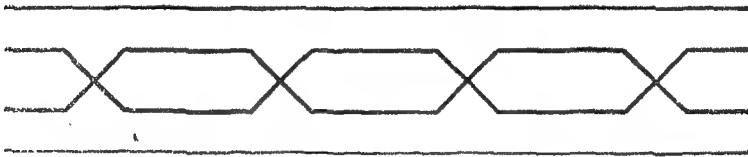
تصویر نمبر ۱۴۹



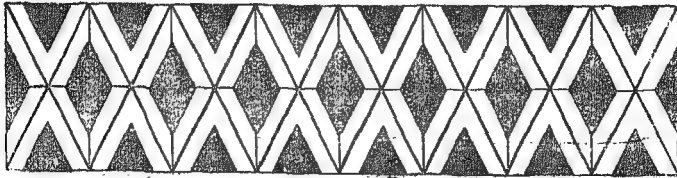
تصویر نمبر ۱۴۸



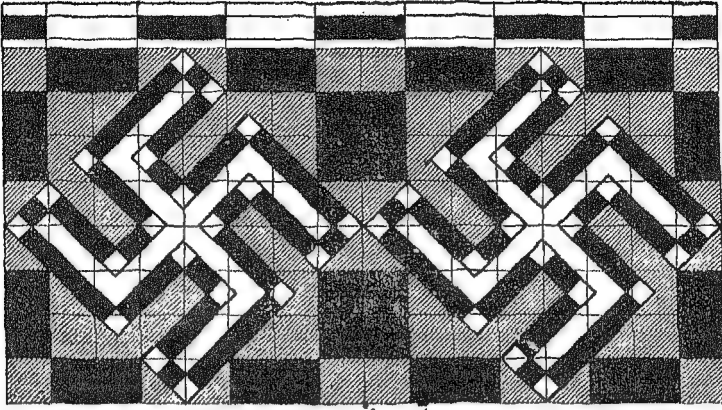
تصویر نمبر ۱۵۰



تصویر نمبر ۱۵۱



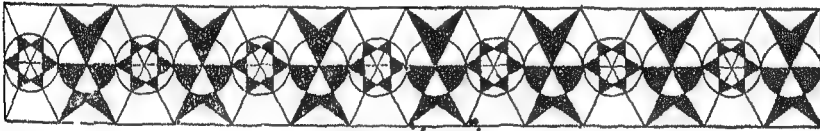
تصویر نمبر ۱۵۲



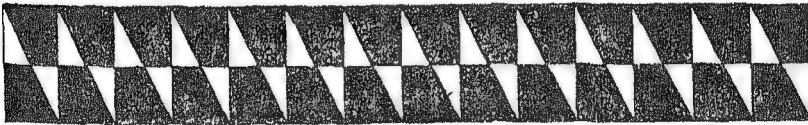
تصویر نمبر ۱۵۳



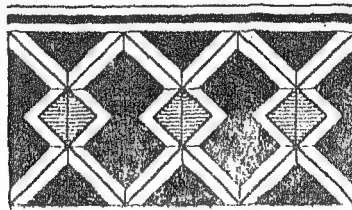
تصویر نمبر ۱۵۲



تصویر نمبر ۱۵۵



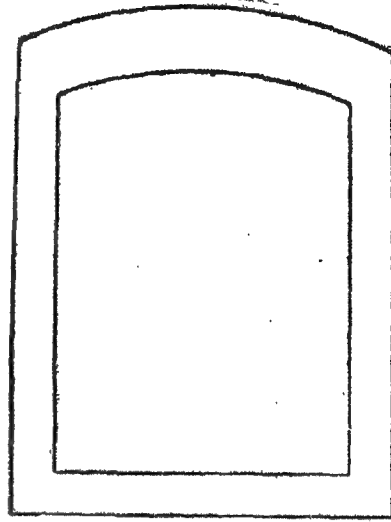
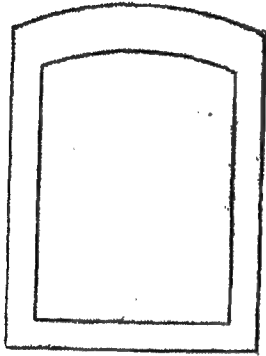
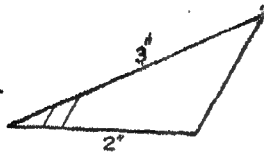
تصویر نمبر ۱۵۶



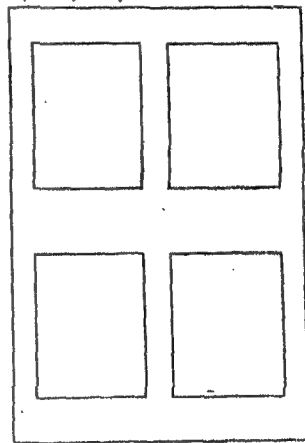
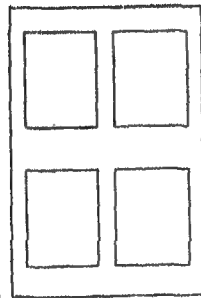
تصویر نمبر ۱۵۷

## **SECTION VI**

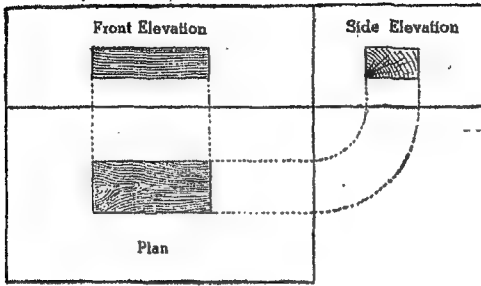
۲۳۶



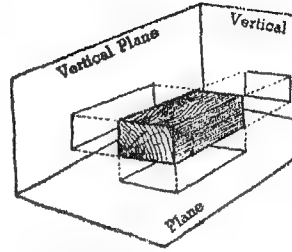
تصویر نمبر ۱۵۸



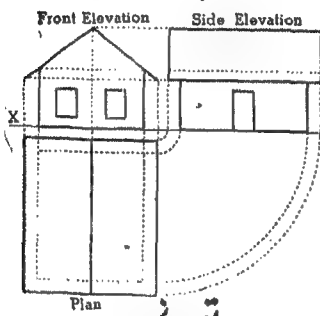
تصویر نمبر ۱۵۹



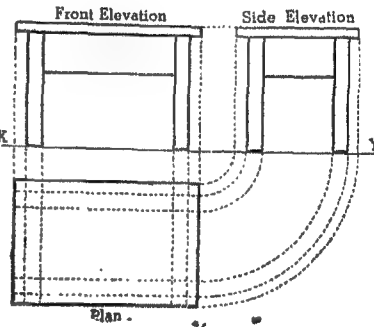
تصویر نمبر ۱۶۱



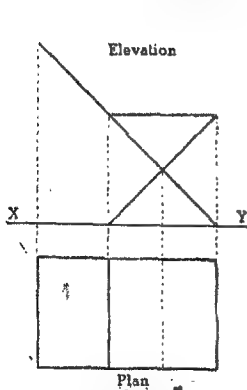
تصویر نمبر ۱۶۰



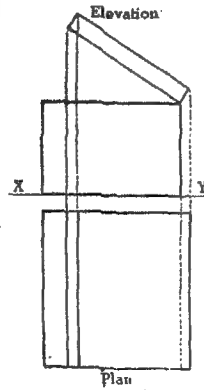
تصویر نمبر ۱۶۳



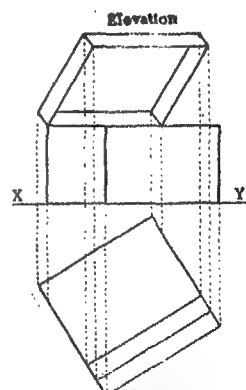
تصویر نمبر ۱۶۲



تصویر نمبر ۱۶۴

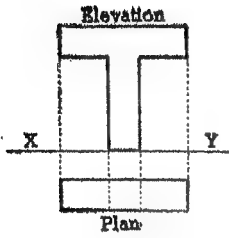


تصویر نمبر ۱۶۵

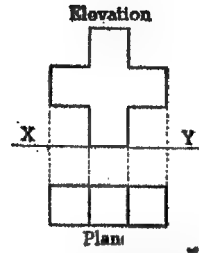


تصویر نمبر ۱۶۶

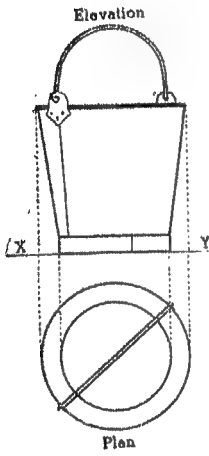




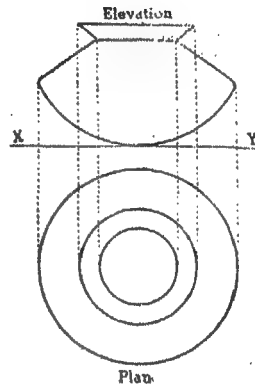
تصویر نمبر ۱۶۸



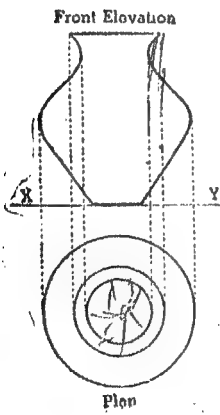
تصویر نمبر ۱۶۷



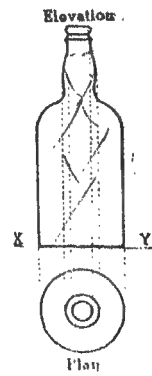
تصویر نمبر ۱۶۰



تصویر نمبر ۱۶۹



تصویر نمبر ۱۶۲

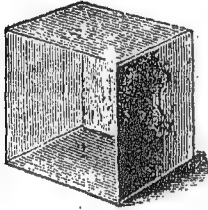


تصویر نمبر ۱۶۱

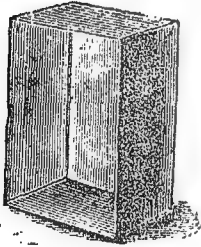
کھینچا جاتا ہے اور ایلیوشن کھڑی سطح پر۔ وہ سطح جس پر کہ چیز رکھی جاتی ہے اُسے ہم پڑی سطح کہتے ہیں اور جس سطح پر خطوط بڑھا کر کھینچتے ہیں اُسے ہم کھڑی سطح کہتے ہیں۔ وہی دونی شکلوں میں کسی قسم کی چیزوں کا پلان اور ایلیوشن کھینچ کر دکھایا گیا ہے۔  
سادہ پیمانے کا عمل جن چیزوں کے دیکھنے میں کیا جاتا ہے انھیں تصویر نمبر ۱۵ سے نمبر ۱۷ تک دیکھو۔

## ٹھوس یا جسم کی تعریفات

**Solid** جسے ٹھوس کہتے ہیں۔ اس میں لمبائی، چوڑائی اور موٹائی ہوتی ہے۔  
**Cube** وہ ٹھوس شکل ہے جو چھ برابر مربعوں سے گھری ہو۔

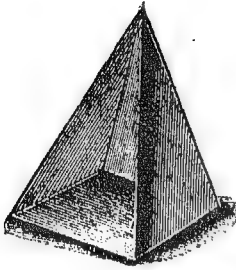


تصویر نمبر ۱۶

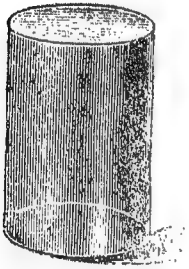


**Prism** وہ شکل ہے جس کے قاعدے اور سر کے اور پہلوؤں کے متوازی مستقیم الاصلہ دائرے برابر ہوں۔

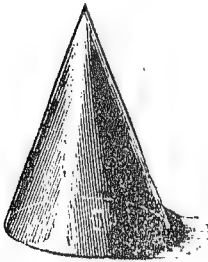
تصویر نمبر ۱۷



شکل نمبر ۱۴۵



شکل نمبر ۱۴۶

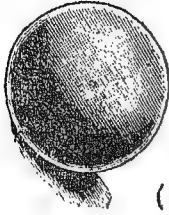


شکل نمبر ۱۴۷

Pyramid اُس جسم شکل کو کہتے ہیں جو سطح دائروں سے گھری ہو اور اُس کے ہر بازو پر مثلث ہوں۔ یہ مثلث قاعدے کے اوپر ایک نقطہ پر جسے vertex یا راس کہتے ہیں ملتے ہیں۔

Prism اور Pyramid کے نام اُن کے قاعدوں کی شکل کے مطابق ہوتے ہیں۔ مثلاً مثلث نما Prism یا Pyramid مربع نما Prism یا Pyramid پنج نما یا مستطیل نما Prism یا Pyramid وغیرہ Cylinder بیلن وہ ٹھوس شکل ہے جو مستطیل کے ایک ضلع کو قائم کر کے چاروں طرف گھمانے سے بنتی ہے۔

Cone اُس ٹھوس شکل کو کہتے ہیں جو کہ ایک مثلث قائمہ الزاویہ کے عمود کو قائم کر کے چاروں طرف گھمانے سے بنتی ہے۔

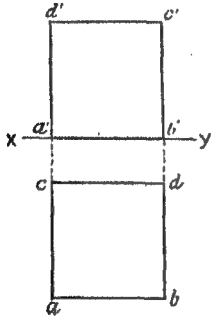


Sphere گولادہ ٹھوس شکل ہے جو ایک نصف دائرے کے قطر کو قائم کر کے چاروں طرف گھمانے سے بنتی ہے۔

(Solids in Simple positions)

شکل نمبر ۱۶

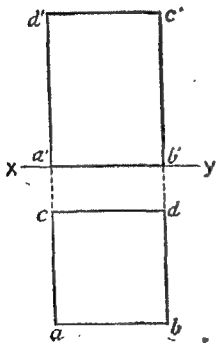
مندرجہ ذیل ٹھوس کے جو کہ پٹری سطح مستوی پر ہوں ان کا پلان اور ایلیویشن طہینچنا:-



Cube کا ایک کنارہ  $xy$  کے متوازی ہے۔  
بناوٹ -  $xy$  کے نیچے ایک مربع  $a b$   
 $d c$  بناؤ جس کے اضلاع  $a b$  اور  $x y$  اور  $c a$  کے متوازی ہوں۔  $o$  اور  $a c$  سے

Projectors کہیں۔ جو  $xy$  سے  $a' b'$

شکل نمبر ۱۷

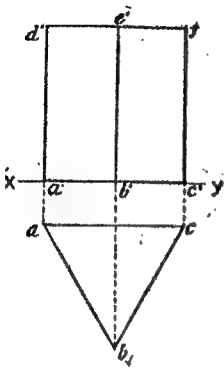


پر ملیں۔  $a' b'$  پر  $a' b' c' d'$  مربع بناؤ۔  
ایک مربع نما Prism چھ رانچ کناروں کا  
اور ۱۰ رانچ اونچا اپنے قاعدے پر کھڑا ہے اور  
جس کا ایک کنارہ  $xy$  کے متوازی ہے۔

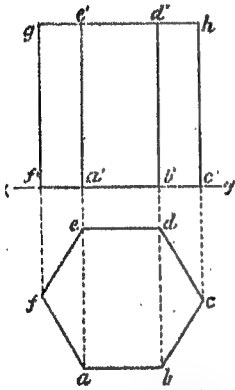
بناوٹ - جس طرح Cube کے  
Elevation اور plan projectors

Square prism نکالا ہے اُسی طرح  
اس کو بھی نکالو۔

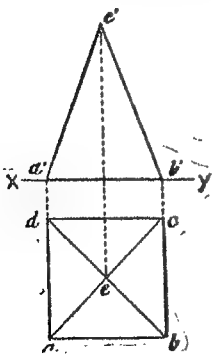
شکل نمبر ۱۸



شکل نمبر ۱۸۱



شکل نمبر ۱۸۲



شکل نمبر ۱۸۳

ایک مثلث نما Prism چھ اینچ کناروں کا اور ۸ اینچ اونچا اپنے قاعدے پر کھڑا ہے اور اس کا ایک کنارہ  $x-y$  کے متوازی ہے۔

بناوٹ۔ ایک متوازی الاضلاع  $a-b-c$   $xy$  کے نیچے کھینچو  $a$  اور  $b$  نقطوں کے Projectors کھینچو  $b'$  کو اینچ اور  $f'$  کو ۸ اینچ بناؤ اور  $d'$  کو ملا دو۔

ایک مستدس نما Prism چھ اینچ کناروں کا اور ۱۰ اینچ اونچا اپنے قاعدے پر کھڑا ہے۔

جس کا ایک کنارہ  $x-y$  کے متوازی ہے۔

بناوٹ۔  $a-b$  قاعدے پر  $xy$  کے نیچے ایک مستدس بناؤ۔ ان کے ہر ایک کونے کے Projectors کھینچو  $f'g'$  اور  $c'h'$  ہر ایک کو ۱۰ اینچ لو۔ (اس کے لئے ایک پیما فرض کر لو)۔

کر لو۔

ایک مربع نما Pyramid 4" کناروں کا

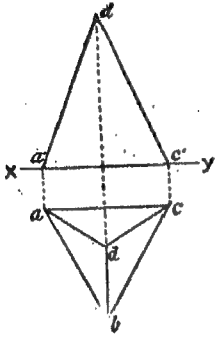
اور ۸ اینچ اونچا اس طرح کھڑا ہے کہ اس کے قاعدے کے دو کنارے  $x-y$  کے متوازی ہیں۔

بناوٹ۔ قاعدے کا بیان Cube کے

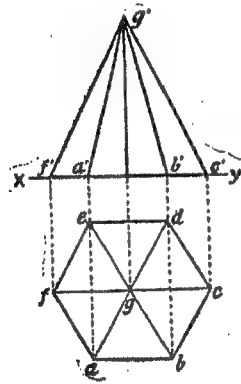
مطابق کھینچو۔ مربع کے درمیان کھینچو  $a'b'$  سے

Projectors کھینچو  $e$  سے نکالو ہوا Projector

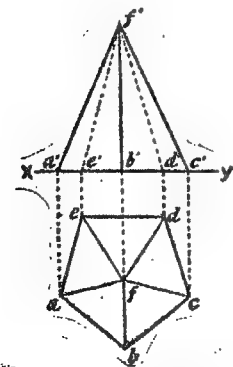
$x-y$  کے اوپر ۸ اینچ کو  $a'$  اور  $b'$  کو ملا دو۔



شکل نمبر ۱۸۴



شکل نمبر ۱۸۵



شکل نمبر ۱۸۶

ایک مثلث متساوی الاضلاع نما  
Pyramid ۴ رانچ کناروں کا اور۔ رانچ اونچیا  
اس طرح رکھا ہے کہ اس کے قاعدے کا کنارہ  
x y کے متوازی ہے۔

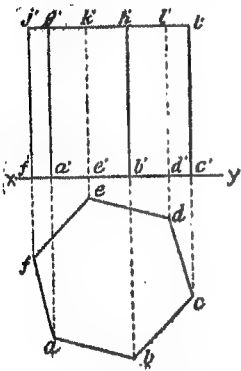
بناوٹ۔ مثلث نما Prism کے مطابق  
پلان کھینچو۔ اس کا مرکز a' معلوم کرو اور اس کے  
وتروں سے ملاؤ Elevation کے لئے a c  
اور d سے Projector کھینچو۔

ایک مستدس نما Pyramid ۵ رانچ اونچیا  
اپنے ایک مستدس ٹا میرے پر کھڑا ہے۔ مستدس  
کا ضلع ۵ رانچ لمبا ہے۔ ایک مستطیل نما  
Pyramid کھڑے مستوی سے ۵۰° کے زاویے  
پر بائیں طرف ہو۔

بناوٹ۔ خط e f کھینچو جو کہ x y کے  
سراٹھ بائیں طرف ۵۰° کا زاویہ بنائے۔ ef کو  
پیمانے سے ۵ رانچ لو۔ اس پر مستدس متساوی الاضلاع  
a b c d e f بناؤ۔ Plan کے ہر ایک زاویے  
سے Projector کھینچو۔ f' اور c' دونوں  
کو پیمانے سے ۵ رانچ لیا لو اور g' کو ملاؤ۔ شکل  
کے مطابق elevation پورا کرو۔

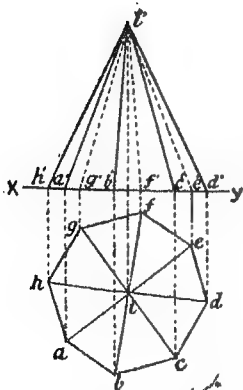
ایک رانچ مختس نما Pyramid ۱۰ رانچ اونچیا  
ہے مختس کا ضلع ۵ رانچ ہے مختس کا ایک ضلع  
x y پر دائیں طرف ہے۔

بناوٹ۔  $xy$  سے  $45^\circ$  کے زاویے پر  $de$  کھینچو اور اس کو پیمانے سے  
 ۵ اینچ بناؤ۔  $de$  پر ایک منتظم محسن  $a b c d e$  بناؤ۔ محسن کے مرکز  $f$   
 سے اور سب زاویوں کے نقطوں سے Projectors کھینچو۔ Pyramid  
 کی اونچائی کو پیمانے سے ۱۰ اینچ لو اور نقطوں کو ملا کر elevation کو پورا کرو  
 جیسا کہ شکل میں بنایا گیا ہے۔



شکل نمبر ۱۸۶

ایک مستدس نما Prism ۱۰ اینچ اونچا ہے۔  
 مستدس کا ضلع ۶ اینچ ہے اور مستدس کے دو ضلع  
 $xy$  سے  $45^\circ$  کے زاویے پر بائیں طرف ہیں۔  
 بناوٹ۔ جس طرح محسن نما Pyramid  
 کو بنایا ہے اسی طرح اسے بھی بناؤ۔



شکل نمبر ۱۸۸

ایک منمن نما Pyramid ۱۰ اینچ اونچا ہے۔  
 منمن کا ضلع ۵ اینچ ہے اور اس کے دو ضلع  
 $xy$  سے  $30^\circ$  کے زاویے پر دائیں طرف ہیں۔  
 بناوٹ۔ جس طرح محسن نما مستدس کا  
 Pyramid کا پلان اور ایلیویشن کھینچا ہے۔  
 جیسے ایک اسی طرح اس کا بھی کھینچو۔

## اسکیل اور اسکیل ڈرائنگ

عموماً بڑی چیزوں کی ڈرائنگ چھوٹے پیمانے پر کھینچی جاتی ہے۔ یہ بہت کم دیکھنے میں آتا ہے کہ جتنی بڑی چیز ہو اتنی ہی بڑی اس کی ڈرائنگ کھینچی جائے۔ ہم سب ہی جانتے ہیں کہ کسی عمارت کی ڈرائنگ ہمیشہ اس سے چھوٹی ہی کھینچی جاتی ہے۔ اگر عمارت کے برابر ہی ڈرائنگ کھینچی جائے تو اس کے لئے بہت بڑے کاغذ کی ضرورت پڑے گی اور پھر اس کاغذ کو رکھنے اور استعمال کرنے میں جو وقت ہوگی اس کا آسانی سے اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اس لئے عمارت کا ہر حصہ اصل سے چھوٹے پیمانے پر کھینچنے میں ہی سہولت ہوتی ہے۔ ایسا کرنے کے لئے ہم کو کوئی خاص پیمانہ ماننا پڑتا ہے۔ آئندہ کی مثالوں سے یہ علم ہو جائے گا۔ فرض کر دو کہ ایک خط جو ۶ انچ لمبا ہے اسے اگر ہم ۶ حصوں میں بانٹ دیں اور ہر حصہ ایک گز کے برابر کما جائے تو وہ پورا خط ۶ گز کا ہوگا۔ اب اگر اس کا پہلا حصہ تین برابر حصوں میں بانٹ دیں تو ہر چھوٹا حصہ ۲ فٹ کا ہو جائے گا اور یہ پیمانہ ۱/۲ کا پیمانہ کہا جائے گا۔ کیونکہ ایک گز میں ۳۶ انچ ہوتے ہیں اور ایک حصہ جو کہ ۶ انچ کا ہے، ایک گز کے برابر ہوتا ہے۔ اس لئے ایک گز کی چھوٹی سے چھوٹی رکائی ایک انچ ہوگی۔ یہ رکائی ایک گز کے لئے مانی گئی ہے۔ اسے انگریزی میں **Representative Fraction** کہتے ہیں۔ کسی بھی پیمانے کا **R. F.** معلوم کرنا بہت ضروری ہوتا ہے کیونکہ اس سے پیمانہ تیار کرنے میں آسانی ہوتی ہے۔ اگر ایک انچ ۲ فٹ کے برابر مانا ہے تو اس کا **R. F.** ہوگا ۱/۲۔ اسی طرح اگر ایک انچ ۱ میل کے برابر مانا گیا ہے تو اس کا **R. F.** ہوگا ۱/۱۶۰۹۔ اس سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ رکائی کتنی رکائیوں کے لئے رکھی گئی ہے۔



اگر کسی چیز کا Plan آپ کے سامنے لایا جائے تو اگر اُس میں اُس کا R.F. نہیں دیا ہے تو وہ چیز کتنی لمبی یا چوڑی ہے۔ آپ کے لئے معلوم کرنا ضروری ہو جائیگا۔

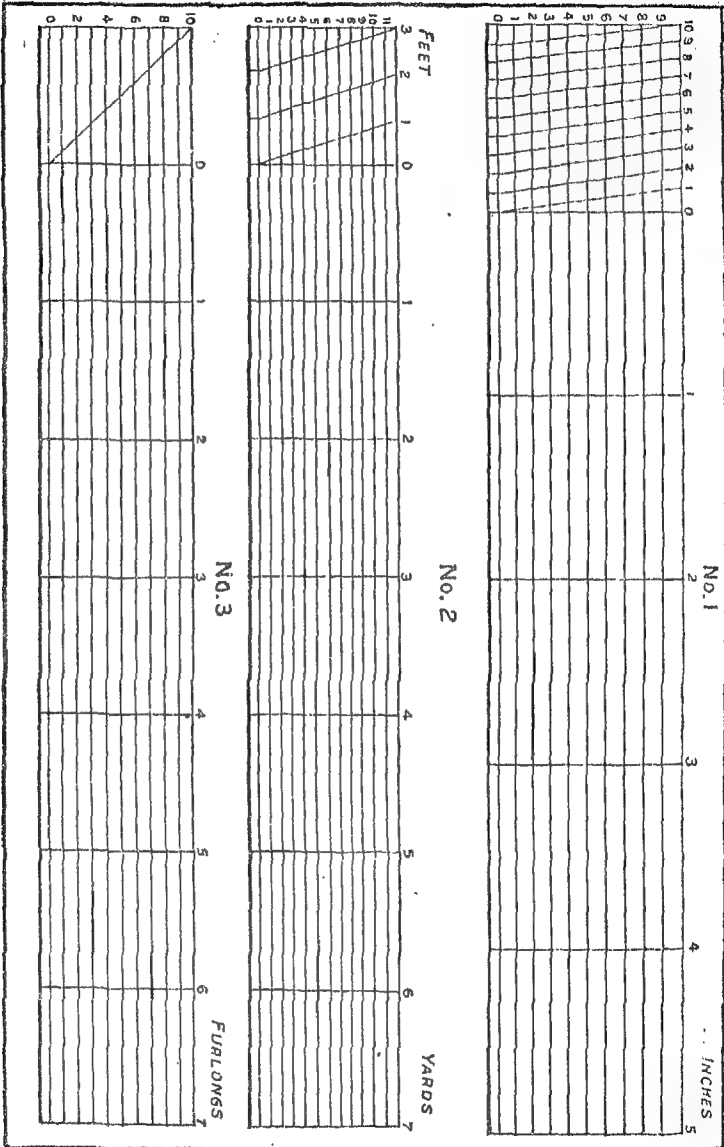
سادے پیمانے ہمیشہ دو ناپ لینے کے لئے ہی مہینچے جاتے ہیں۔ انچ اور ۱/۲ انچ۔ فٹ اور ۱/۲ فٹ۔ گز اور فٹ۔ فٹ اور ۱/۲ فٹ۔ میل اور فرلانگ، فرلانگ اور پول۔ دس میل اور ایک میل وغیرہ۔

دنیا کے مختلف ملکوں کے نقشوں پر جو پیمانہ دیا رہتا ہے اُس سے ہم یہ جان لیتے ہیں کہ ایک جگہ دوسری سے کتنا فاصلہ رکھتی ہے۔ اسی طرح جغرافیہ اور تاریخ کے سب نقشے پیمانے پر ہی مہینچے جاتے ہیں۔ ان پیمانوں کو پلان اسکیلز کہتے ہیں۔

پیمانے تناسبوں کے طریقوں پر بنائے جاتے ہیں۔ پیمانے سے ہم ذرا بڑا اشیاء کے مضامین کو ناپ سکتے ہیں اور جب کبھی دائروں کو ناپنا ہوتا ہے تو ان کے نصف قطر کو ہم ناپتے ہیں۔

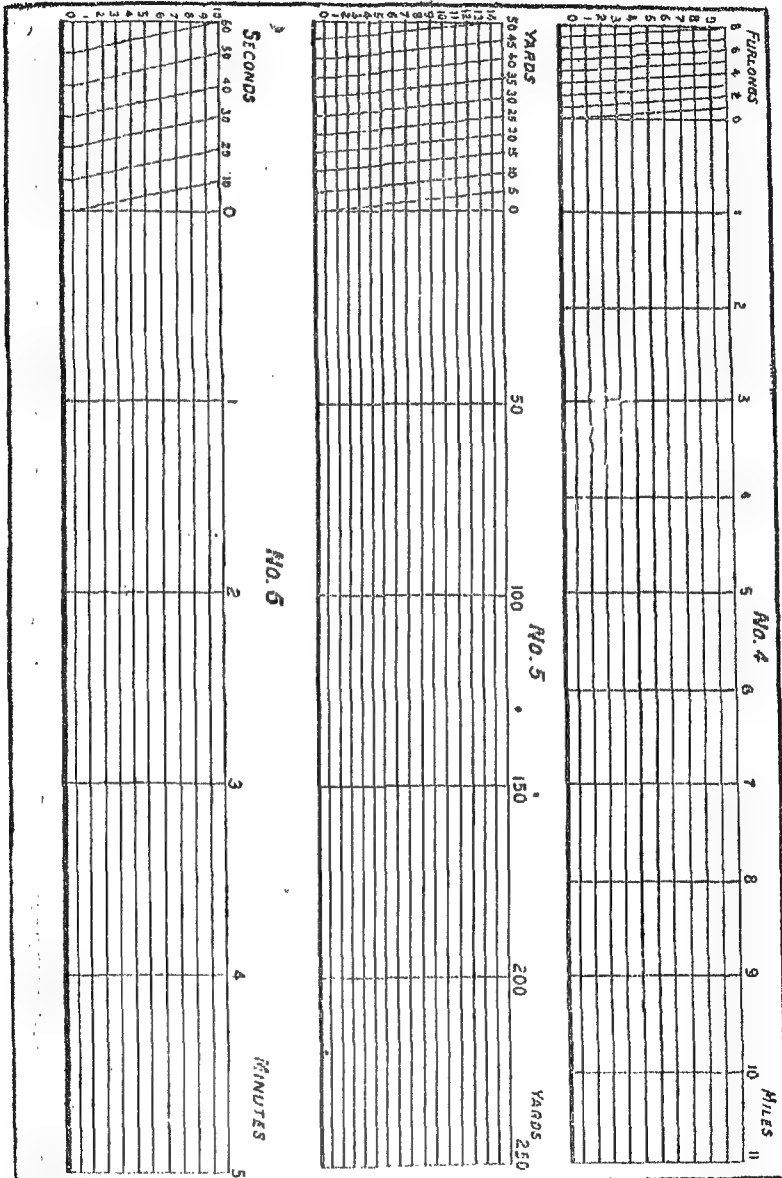
پیمانوں کی ہم میں طرح سے تشریح کرتے ہیں۔ (۱) اُن کی ڈرائنگ کھینچ کر (۲) لکھ کر جیسے ۱" یا ۳" to ۱" (۳) R.F. دے کر یعنی ۱/۲ وغیرہ۔

جب کبھی ہمیں تین ناپ لینے کی ضرورت پڑتی ہے یعنی گز، فٹ اور ۱/۲ انچ یا ۱/۲ فٹ اور ۱/۲ فٹ اور ۱/۲ فٹ۔ تب ہمیں وتر یا پیمانے مہینچے پڑتے ہیں جیسا کہ ڈائیگرام اسکیل کے دیکھنے سے ظاہر ہو جائے گا۔ اس اسکیل سے ہم چھوٹے سے چھوٹے حصوں کو بھی ناپ سکتے ہیں۔ سادے پیمانوں سے بہت چھوٹے حصوں کا ناپنا مشکل ہوتا ہے۔ ساتھ میں دی ہوئی تصویر سے سمجھ میں آجائے گا کہ وتری پیمانہ کیسا ہوتا ہے۔ فرض کرو کہ ایک خط AB ہے جو کہ ۱/۲ انچ لمبا ہے۔ وہ برابر ہے ایک فٹ کے۔ اب ہم اسے کس طرح تقسیم کریں کہ ہم ایک انچ، ۱/۲ انچ، ۱/۳ انچ آسانی سے پڑھ سکیں۔ اگر ہم ۱/۲ انچ کے ۱۲ حصے کرتے ہیں تو وقت پڑتی ہے۔ اتنے چھوٹے



174 83

POY



19<sup>th</sup> Dec

اور اگر ۹ فٹ ۱۰ انچ چوڑا ہے، کھینچو۔

۳۔ ایک وتری پیمانہ کھینچو۔ ۹ انچ برابر ہے ایک میل کے۔ اس میں فرلانگ اور ۶۶ فٹ کی دوری تک پڑھی جائے۔ ایک تالاب کا خاکہ جو کہ فرلانگ لمبا اور ۲ فرلانگ ۱۳۲ فٹ چوڑا ہے، کھینچ کر دکھاؤ۔

(ایک فرلانگ برابر ہے ۲۲ گز کے)

۴۔ ایک وتری پیمانہ کھینچو۔ ۱۰ انچ برابر ہے ایک میل کے۔ اس میں میل، فرلانگ اور جریب پڑھا جائے۔ اس سے ایک نہر جو کہ سات میل ۵ جریب لمبی اور ۲ فرلانگ ۲ جریب چوڑی ہے، کھینچو۔

(ایک فرلانگ = دس جریب کے)۔

۵۔ ایک وتری پیمانہ کھینچو۔ ایک ۱۰ انچ برابر ہے ۵ گز کے۔ اس میں گز اور ۱۰ فٹ تک پڑھا جائے۔ اس سے ایک کھیت جو ۵ گز لمبا اور ۵ گز ۲ فٹ چوڑا ہے، کھینچو۔

۶۔ ایک وتری پیمانہ کھینچو۔ ۹ انچ برابر ہے ایک میل کے۔ ایک گھوڑا ہے جو ایک منٹ میں ۲۹۳ گز دوڑتا ہے۔ دو منٹ ۳۲ سکٹ میں گھوڑا کتنی دور دوڑے گا۔ ناپ کر دکھاؤ۔

## مشق کے لئے سوالات

۱۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک ۱۰ انچ برابر ہے ۱۰ فٹ کے۔ اس میں ۱۰ انچ تک پڑھو۔ اس پیمانے سے ایک تاریکی جالی کا نمونہ جو کہ ۵ فٹ لمبا اور ۴ فٹ ۱۰ انچ چوڑا ہے، کھینچو۔  
۲۔ ایک ۱۰ انچ برابر ہے ۴ فٹ کے۔ اس میں ایک فٹ تک پڑھو۔ اس پیمانے سے ایک کمرے کا پلان کھینچو جو کہ ۸ فٹ لمبا اور ۵ فٹ چوڑا ہے۔ کمرے کے سامنے کی دیوار ۱۲ فٹ اونچی ہے اس میں ایک دروازہ اور داہنی طرف ایک کھڑکی ہے جن کی ناپ بالترتیب ۷ فٹ ۶ انچ اور ۴ فٹ ۶ انچ ہے۔ کھڑکی زمین سے ۲ فٹ اونچی اور دروازے سے ۲ فٹ دور ہے۔ کھینچ کر دکھاؤ۔

۳۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ دو فلائنگ برابر ہے انچ کے اس میں ایک جریب تک پڑھو۔ اس سے ایک گھاس کامیدان کھینچو جو ۵ فلائنگ ۴ جریب لمبا اور ۳ فلائنگ ۳ جریب چوڑا ہے۔ کھینچ کر دکھاؤ۔

۴۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ۴ گز برابر ہے ایک انچ کے۔ ایک گز تک پڑھا جائے اس سے ایک راستہ جو ۴ گز لمبا اور ۳ گز چوڑا ہے۔ کھینچ کر بتاؤ۔

۵۔ ایک انچ برابر ہے ۳ میل کے۔ پیمانہ کھینچو جس میں ایک فلائنگ تک پڑھا جائے۔ اس سے ایک نہر جو ۲ میل ۲ فلائنگ لمبی اور ۲ فلائنگ چوڑی ہے کھینچ کر بتاؤ۔

۶۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ۱۲ میل کے۔ اس میں ایک فلائنگ تک پڑھ سکیں۔ اس سے ایک باغیچے کا بلان کھینچو جو ۴ میل ۳ فلائنگ لمبا اور ۱ میل ۵ فلائنگ چوڑا ہے۔

۷۔ ایک پیمانہ کھینچو ایک انچ برابر ہے ۲۰ گز کے۔ اس سے ایک زمین کا نقش پلاٹ A B C D E نیچے دی ہوئی ناپ سے کھینچو۔

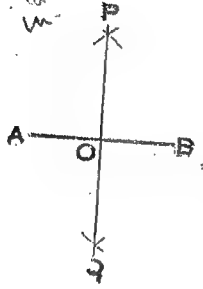
A B = ۳۵ گز B C = ۵۰ گز C D = ۵۶ گز D E = ۲۵ گز A E = ۳۰ گز  
A C = ۷۰ گز اور B E = ۶۰ گز کے۔

۸۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ۳ انچ برابر ہے ۲ میل کے۔ اس سے ایک مستطیل نما زمین جو کہ ۲ میل ۵ فلائنگ لمبی اور ایک میل ۲ فلائنگ چوڑی ہے کھینچو۔

۹۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ۴ انچ برابر ہے ۱ میل کے۔ ایک گھوڑا ہے جو اسٹ میں ۵ گز دوڑتا ہے۔ اس پیمانے پر دکھاؤ کہ گھوڑا ۲۱ اسٹ میں کتنی دور جا سکا۔

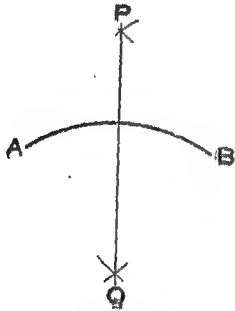
۱۰۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ہے پانچ فٹ کے۔ اس میں گز فٹ اور انچ تک پڑھا جائے۔ اس پیمانے سے ایک کاغذ کا ٹکڑا جو کہ ۲ گز ۲ فٹ ۱ انچ لمبا اور ۲ گز ۱ فٹ ۶ انچ چوڑا ہے کھینچ کر دکھاؤ۔

## جیومیٹرکل ڈرائنگ



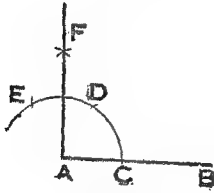
شکل ۱۹۴

ایک خط مستقیم کو دو برابر حصوں میں تقسیم کرنا۔  
(۱) — A اور B کو مرکز مان کر خط کا نصف سے زیادہ نصف قطر لے کر اوپر نیچے قوس P اور Q نقطوں پر کاٹو اور پھر PQ کو ملا دو۔ اس طرح AB پر O نقطہ ملے گا اور  $OB = AO$  کے ہوں گے۔



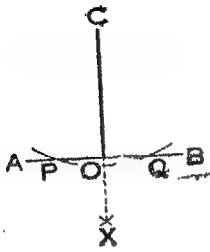
شکل ۱۹۵

(۲) اسی طرح AB قطاع دائرہ یا قوس کو بھی تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ شکل دیکھئے۔



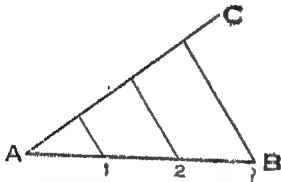
شکل ۱۹۶

(۳) AB خط پر ایک عمود ڈالنا ہے A کو مرکز مان کر AC نصف قطر سے ایک قوس کھینچو۔ پھر C کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے D نقطہ لو اور D کو مرکز مان کر E نقطہ کالو۔ اسی طرح ED کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے F نقطہ معلوم کرو پھر FA کو ملا دو یہی عمود ہوگا۔



شکل ۱۹۴

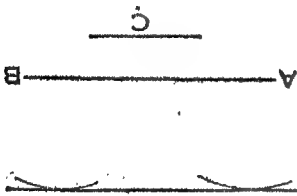
(۴) خط  $AB$  پر دئے ہوئے نقطہ  $C$  سے ایک عمود ڈالنا ہے۔  $C$  کو مرکز مان کر کسی نصف قطر سے ایک قوس کھینچو جو کہ  $AB$  کو  $P$  اور  $Q$  پر کاٹے۔  $PQ$  کو مرکز مان کر نیچے کی طرف  $PQ$  کے نصف قطر سے دو قوس کھینچو جو کہ  $X$  نقطہ پر کٹیں۔ پھر  $C$  سے  $X$  کو ملا دو۔ یہی  $CO$  عمود ہوگا۔



شکل ۱۹۵

(۵) خط مستقیم کو برابر کے تین حصوں میں تقسیم کرنا ہے۔  $A$  پر ایک زاویہ بنانا ہوا۔  $AC$  خط کھینچو۔ کسی مجموعہ الاضلاع ناپ سے  $AC$  پر تین حصے لگاؤ اور آخر حصے کو  $B$  سے ملا دو۔ پھر  $CB$  کے متوازی دوسرے دو حصوں سے کھینچ کر اوپر نقطے  $AB$  پر نکالو۔

(۶) خط  $AB$  کے متوازی دئے ہوئے فاصلے  $C$  سے ایک خط مستقیم کھینچنا

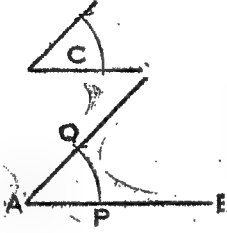


شکل ۱۹۶

ہے۔  $A$  اور  $B$  کو مرکز مان کر  $C$  کے نصف قطر سے دونوں قوس کھینچو اور دونوں قوس کو مس کرتا ہوا ایک خط کھینچو جو کہ  $AB$  کے متوازی ہوگا۔

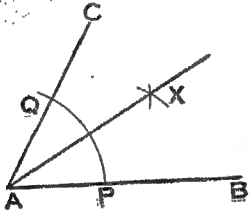
(۷)  $AB$  ایک خط مستقیم دیا ہوا ہے۔  $A$  نقطہ پر دئے ہوئے زاویے

C کے برابر ایک زاویہ بنانا ہے۔ کسی نصف قطر سے دئے ہوئے زاویے کو ۲۱ پر کاٹو اور اسی نصف قطر سے A کو مرکز مان کر ایک قوس کھینچو جو کہ AB کو P نقطہ پر کاٹتا ہے۔ P کو مرکز مان کر ۲۱ کے برابر D نقطہ نکالو۔ PAD زاویہ C کے برابر ہوگا۔

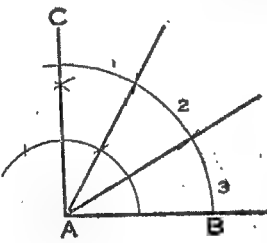


شکل ۲۰۵

(۸) دئے ہوئے زاویے BAC کے دو برابر حصے کرنا۔ A کو مرکز مان کر کسی نصف قطر سے ایک قوس کھینچو جس سے AB اور AC پر P اور Q دو نقطے ملیں گے۔ P کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے دو قوس کھینچو جو کہ X نقطہ پر کٹیں۔ پھر AX کو ملا دو جو کہ زاویے کو دو برابر حصوں میں بانٹتا ہے۔



شکل ۲۰۶

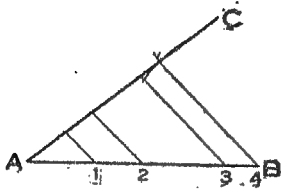


شکل ۲۰۷

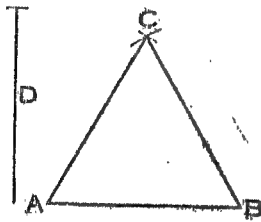
(۹) ایک زاویہ قائمہ BAC کو تین برابر حصوں میں بانٹنا ہے۔ A کو مرکز مان کر AB نصف قطر سے ایک قوس کھینچو۔ پھر B اور C کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے ۱ اور ۲ نقطے نکالو۔ 1A اور 2B کو ملا دو زاویہ قائمہ کے تین برابر حصے ہوں گے۔

(۱۰) ایک خط AB کو دی ہوئی نسبت میں تقسیم کرنا ہے۔ A نقطہ پر

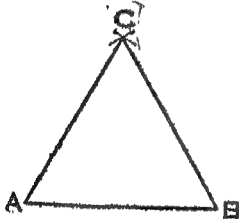




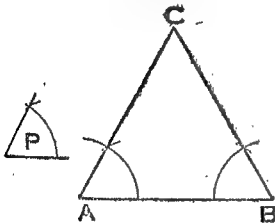
شکل ۲۰۳



شکل ۲۰۴



شکل ۲۰۵



شکل ۲۰۶

ایک خط  $AC$  زاویہ حادہ بناتے ہوئے کھینچو اور اس پر دی ہوئی نسبت  $1:2:3:4$  کو رکھو۔  
 $4B$  کو ملا دو اور اسی کے متوازی  $1:2$  اور  $3$  سے کھینچو  $AB$  خط  $1:2:3:4$  کی نسبت میں تقسیم ہو جائے گا۔

(۱۱) ایک مثلث متساوی الساقین (Isosceles) بنانا ہے جس کا قاعدہ  $AB$  اور ایک ضلع  $D$  کے برابر دیا ہوا ہے۔  
 $A$  اور  $B$  کو مرکز مان کر  $D$  نصف قطر سے دو قوس  $C$  نقطہ پر کاٹو۔  $AC$  اور  $BC$  کو ملا دو۔  $ABC$  مثلث بنے گا۔

(۱۲) ایک مثلث متساوی الاضلاع (Equilateral) بنانا ہے جس کا ضلع دیا ہوا ہے۔  
 $AB$  کو دئے ہوئے ضلع کے برابر کھینچو۔  
 $A$  اور  $B$  کو مرکز مان کر  $AB$  نصف قطر سے دو قوس کھینچ کر  $C$  نقطہ نکالو۔  $AC$  اور  $BC$  کو ملا دو۔  $ABC$  مثلث بنے گا۔

(۱۳) ایک مثلث متساوی الساقین (Isosceles) بنانا ہے۔ جبکہ اس کا قاعدہ اور قاعدے پر کا زاویہ دیا ہے۔  $AB$  قاعدے کے برابر کھینچو۔  $A$  اور  $B$  پر  $P$  زاویے کے برابر زاویہ بناؤ۔  $ABC$  کو ملا دو۔



فصل نمبر ۱۸۹

حقوں میں خط کو سادے پیمانے سے بانٹنا ناممکن ہوتا ہے۔ اس لئے A اور B پر AC اور AD عمود کھڑے کر کے ان کو برابر ۱۲ حقوں میں تقسیم کرتے ہیں اور B C کو ملا دیتے ہیں۔ اس سے اینچ پڑھنے میں دقت نہیں ہوتی۔ اس طرح B کے اوپر کا پیمانہ اس اینچ کا ہوگا۔ دوسرا ۲ اینچ کا۔ تیسرا ۳ اینچ کا اور x کا۔ تاکہ اینچ پڑھا جائے گا۔ وغیرہ وغیرہ۔

(Plain Scales)

سادے پیمانے

۱۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک فٹ برابر ہے ایک اینچ کے۔ اس میں فٹ اور اینچ بتاؤ۔ (R. F. ۱/۱۲) ایک کپڑے کا ٹکڑا ہے جو کہ ۴ لمبا اور ۲ ۱/۲ چوڑا ہے۔ اس پیمانے سے اسے کیسے دکھائیں گے۔

۲۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ۲ ۱/۲ برابر ہے ایک اینچ کے۔ فٹ اور اینچ پڑھو اور اس سے ایک کمرہ جو کہ ۱۲ لمبا اور ۸ ۱/۲ چوڑا ہے کھینچ کر دکھاؤ۔ (R. F. ۱/۱۲)۔

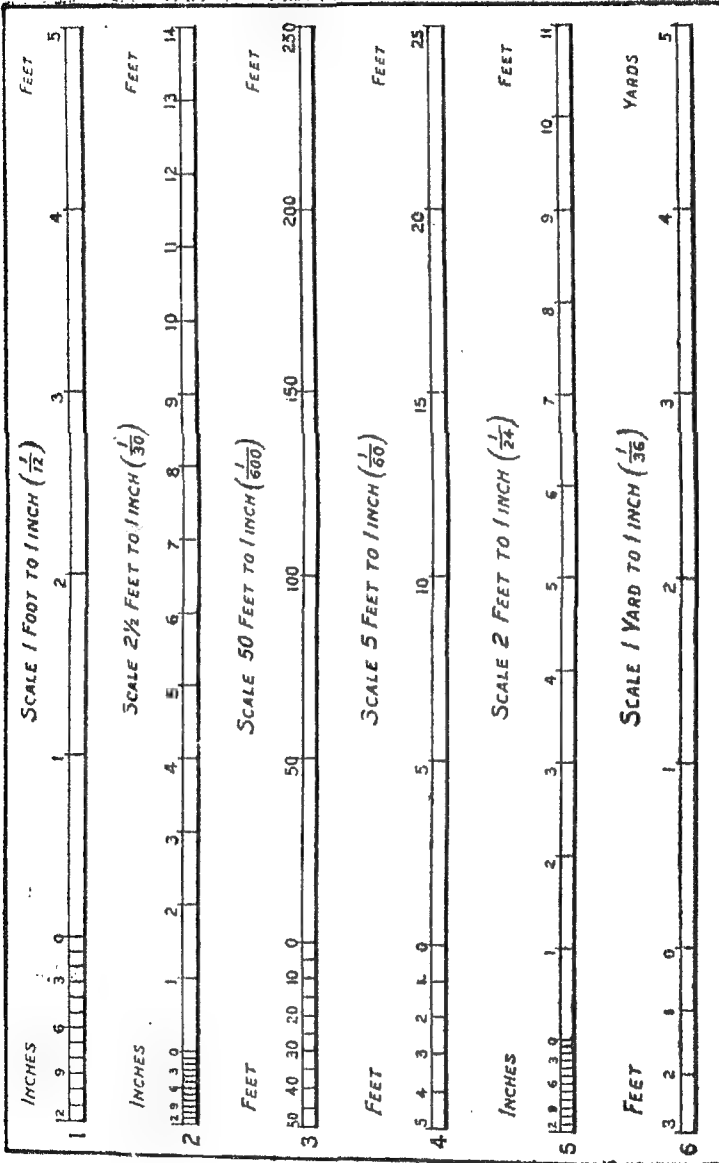
۳۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک اینچ برابر ہے ۵ فیٹ کے۔ اس میں ایک ایکالی ۵ فیٹ کی پڑھو۔ اس سے ایک سڑک جو کہ ۵۰ فیٹ لمبی اور ۵۰ فیٹ چوڑی ہے کھینچ کر دکھاؤ۔ (R. F. ۱/۵۰)۔

۴۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک اینچ برابر ہے پانچ فیٹ کے۔ پیمانے میں ایک فٹ تک پڑھا جائے (R. F. ۱/۵)۔ ایک دروازہ جو ۵ فیٹ اونچا اور ۴ فیٹ چوڑا ہے اس پیمانے سے کھینچو۔

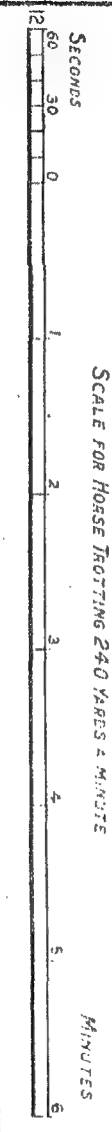
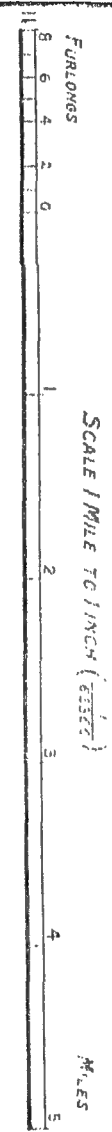
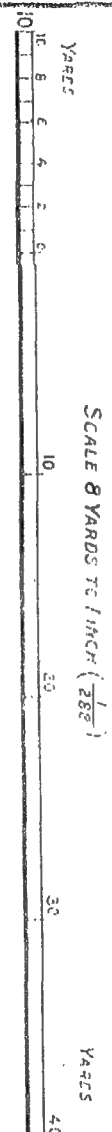
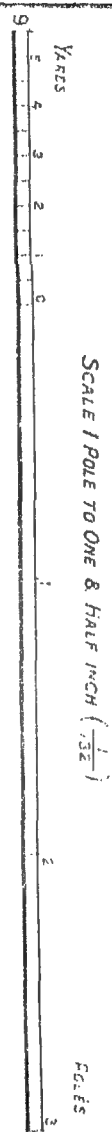
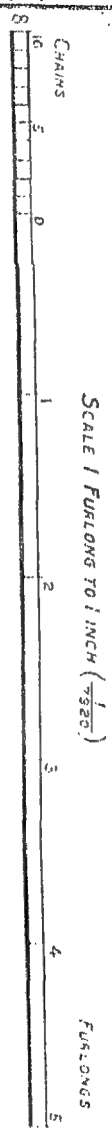
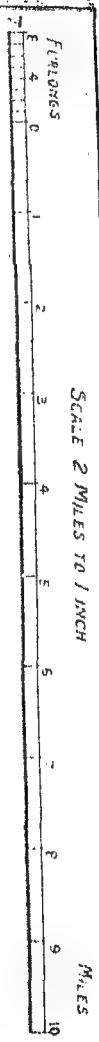
(۵) ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک اینچ برابر ہے دو فیٹ کے۔ اس میں اینچ اور فٹ پڑھو۔ (R. F. ۱/۲) اس سے ایک پلنگ کی چادر جو ۵ فیٹ لمبی اور ۴ فیٹ چوڑی ہے کھینچ کر دکھاؤ۔ (۶) ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک گز برابر ہے ایک اینچ کے۔ اس میں ایک فٹ تک پڑھا جائے (R. F. ۱/۳)۔ اس سے ایک چٹائی جو ۳ گز لمبی اور ۲ گز فیٹ چوڑی ہے کھینچو۔



۲۲۹

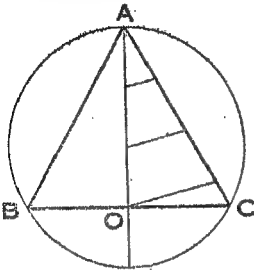


شکل نمبر ۱۹



نظری بر ۱۹۱

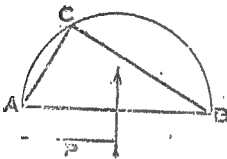
(۱۴) ایک مثلث متساوی الساقین بنانا ہے جس کا ارتفاع (Altitude)



شکل ۲۰۷

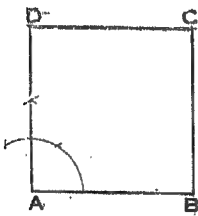
دیا ہوا ہو۔ ارتفاع  $AD$  کو کھینچ کر اس کے تین حصے کرو اور اس میں احصہ اور جوڑو اور ۴ کو مرکز مان کر دائرہ کھینچو۔  $O$  نقطے پر ایک عمود کھینچو اور اسے  $C$  تک دائرے سے ملتا ہوا کھینچو  $AB$  اور  $AC$  کو ملا دو۔  $ABC$  مثلث بنے گا۔

(۱۵) ایک مثلث قائم الزاویہ کھینچنا ہے۔ جبکہ اس کا وتر اور ایک



شکل ۲۰۸

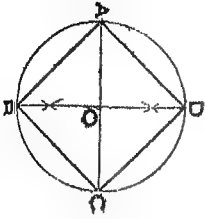
ضلع  $P$  کے برابر دیا ہوا ہے۔ وتر کے برابر  $AB$  کھینچو اور اس پر ایک نصف دائرہ (Semi-circle) کھینچو۔  $A$  کو مرکز مان کر  $P$  نصف قطر سے نصف دائرے کو  $C$  نقطے پر کاٹو۔  $AC$  اور  $BC$  کو ملا دو۔



شکل ۲۰۹

(۱۶) دیئے ہوئے  $AB$  خط پر ایک مربع (Square) بنانا ہے۔  $A$  پر ایک عمود کھینچو۔  $AD$  کو  $AB$  کے برابر کاٹو  $D$  اور  $B$  کو مرکز مان کر  $AB$  نصف قطر سے قوس کھینچ کر  $C$  نقطہ قائم کرو۔  $BC$  اور  $CD$  کو ملا دو۔  $ABCD$  مربع ہوگا۔

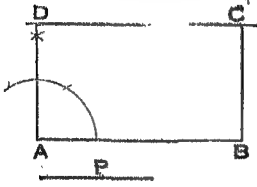
(۱۷) ایک مربع (Square) بنانا ہے جبکہ اس کے وتر  $AC$  کی



شکل ۲۱۰

لمبائی دی ہوئی ہے۔ AC کو O نقطے پر برابر کے دو حصوں میں تقسیم کر کے OA نصف قطر سے ایک دائرہ کھینچو۔ تا نصف (Bisector) کو دونوں طرف دائرے کے D اور B تک بڑھاؤ۔ AD، DC، CB، اور BA کو ملا دو۔ ABCD مربع بنے گا۔

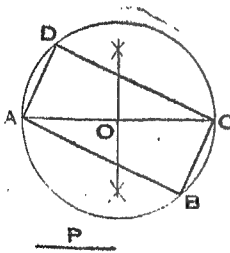
(۱۸) ABCD ایک مستطیل (Rectangle) کھینچنا ہے جبکہ متصلہ ساقین



شکل ۲۱۱

کی لمبائی دی ہوئی ہے۔ AB کھینچو۔ A پر AD عمود P کے برابر کھینچو۔ D کو مرکز مان کر AB نصف قطر سے قوس کھینچو اور B کو مرکز مان کر P نصف قطر سے پہلے قوس کو C نقطے پر کاٹو۔ BC اور DC کو ملا دو۔ ABCD مستطیل بنے گا۔

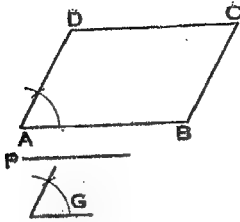
(۱۹) ABCD مستطیل (Rectangle) بنانا ہے۔ جبکہ وتر AC اور



شکل ۲۱۲

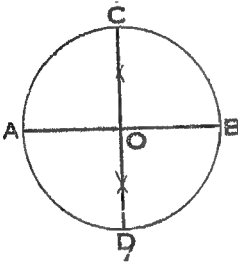
ایک ضلع کی لمبائی P دی ہوئی ہے۔ AC وتر کو قطر (Diameter) مان کر دائرہ کھینچو۔ P نصف قطر سے A اور C کو مرکز مان کر دائرے پر D اور B نقطہ قائم کرو جیسا کہ تصویر ۱۹۳ میں کیا ہے۔ CO اور BA کو ملا دو۔ ABCD مستطیل بنے گا۔

(۲۰) ایک متوازی الاضلاع (Parallelogram) ABCD کھینچنا ہے۔

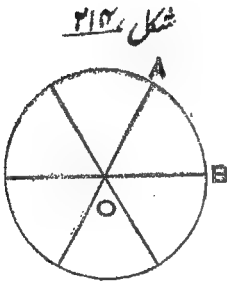


جب کہ اس کی دو متصلہ ساقین اور درمیانی زادیہ دیا ہوا ہے۔  $AB$  کھینچ کر  $A$  پر دیا ہوا زاویہ  $C$  بناؤ۔ اور  $AD$  کو  $P$  کے برابر کاٹو۔  $D$  کو مرکز مان کر  $AB$  radius سے قوس کھینچو اور  $B$  کو مرکز مان کر  $P$  نصف قطر سے پہلے قوس کو  $C$  نقطہ پر کاٹو۔

نصف قطر سے پہلے قوس کو نقطہ پر کاٹو۔  
 شکل ۲۱۳

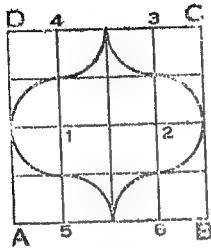


(۲۱) ربع دائرہ (Quadrant) کا  
 چوتھائی حصہ بنانا ہے۔ دائرے کے دو قطر  
 AB اور CD کے مرکز پر تزاویہ قائمہ بناتے  
 ہوئے کھینچو۔ جیسا کہ شکل میں دیا ہوا ہے۔  
 COB ربع دائرہ (Quadrant) ہوگا۔



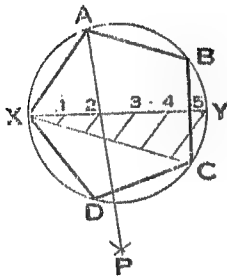
(۲۲) - (Sextant) دائرے کا چھٹواں حصہ بنانا ہے۔ جس قطرے دائرہ کھینچا ہے اسی قطرے دائرے کے ۶ حصے ہوتے ہیں۔ ایک حصہ DOB ہوا جو کہ (Sextant) ہوگا۔





شکل ۲۱۳

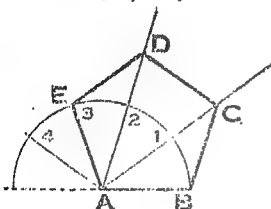
(۲۳) Ogee سے Cymarecta  
بھی کہتے ہیں بنانا ہے۔ ایک مربع ABCD  
کھینچو اور اسے ۱۶ برابر مربعوں میں تقسیم کرو  
جیسا کہ شکل میں دیا ہے۔ دسے ہوئے  
۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶ نقطوں کو مرکز مان کر  
شکل پوری کرو۔ یہی Ogee ہوگا۔



شکل ۲۱۴

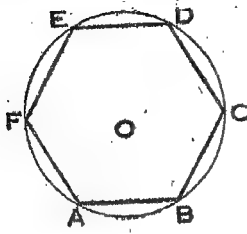
(۲۴) دائرے کے اندر خنس (Pentagon)  
بنانا ہے۔ XY قطر (Diameter) کے  
پانچ حصے کرو۔ XY کو مرکز مان کر  
نصف قطر سے P نقطے پر کاٹو۔ P کو ملا دو  
اور اسے دائرے تک بڑھا کر A نقطہ نکالو۔  
XA خنس (Pentagon) کا ایک ساق ہوگا۔

(۲۵) ایک خنس (Pentagon) کے دسے ہوئے ضلع پر پانچ زاویے



شکل ۲۱۵

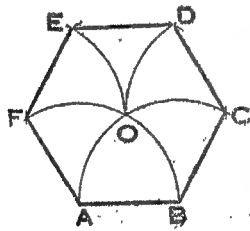
بنانا ہے۔ AB کو نصف قطر مان کر ایک نصف دائرہ  
کھینچو اور پانچ زاویوں میں تقسیم کرو۔  
AE کو ملا دو ۱ اور ۲ کو ملا کر آگے بڑھا دو۔  
B اور E کو مرکز مان کر CD دو نقطے نکال کر  
Pentagon پورا کرو۔



شکل ۲۱۹

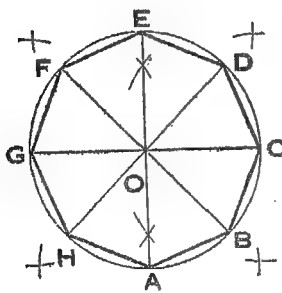
(۲۶) ایک مسدس بنانا ہے۔ دائرے کا قطر (Diameter) نکال کر نصف قطر کے برابر محیط (circumference) پر تین حصے اوپر نیچے نکال کر ملا دو۔

(۲۷) مسدس بنانے کا دوسرا طریقہ جب کہ ایک باق  $AB$  دی ہوئی ہے



شکل ۲۲۰

$4AB$  کو مرکز مان کر  $AB$  نصف قطر سے دو قوس کھینچو جو کہ  $O$  نقطہ پر ملے۔  $O$  کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے  $FC$  نقطہ نکالو اور  $FC$  کو مرکز مان کر  $ED$  نقطہ نکال کر مسدس بنالو۔



شکل ۲۲۱

(۲۸) دائرے کے چار قطر (Diameters) جیسا کہ شکل میں بتایا گیا ہے کھینچو اور آٹھ نقطے  $ABCDEFGH$  نکال کر ملا دو۔ مشن (Octagon) بنے گا۔





EF اور GH دو قوس کھینچ کر Ellipse پورا کرو۔

(۳۴) ایک Ellipse بناؤ جبکہ دو مساوی

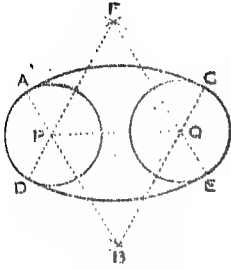
دائرہوں کے مرکز O اور P کا فاصلہ دیا ہوا ہے۔

OP کو ملا کر اس پر اوپر اور نیچے کی طرف دو مثلث

متساوی الساقین OFP اور OBP کھینچو۔ F اور

B کو مرکز مان کر  $PA + BP$  مثلث سے دو قوس

AC اور ED کھینچ کر Ellipse کو پورا کرو۔



شکل ۲۶۶

## **SECTION VII**



## ذہنی تصویر کشی

ہر قسم کی تصویر کشی کو زندہ بنانے میں ذہنی تصویر کشی سے بہت بڑی مدد ملتی ہے۔ عام علم الحساب کے دائرے میں جو حیثیت ذہنی حساب کی ہے، وہی حیثیت ڈرائنگ کے دائرے میں ذہنی تصویر کشی کی ہے۔ اس کی مشق اثرات کے اظہار میں بہت کام آتی ہے۔ ہماری ذہنیت اور مشاہدہ کی قوت جتنی زیادہ ہوگی اتنا ہی زیادہ جاندار اثر ہم پیدا کر سکیں گے۔ ذہنی تصویر کشی کی اہمیت بحث و مباحثہ سے بالاتر ہے اور اس کے کارآمد ہونے کو سب ہی تسلیم کرتے ہیں۔

ذہنی تصویر کشی کو اگر ٹھیک سے عمل میں لایا جائے تو آزادانہ اظہار خیال کی عجیب و غریب توسیع ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر چین اور جاپان کی خوشنما مصوری کو سامنے رکھا جاسکتا ہے چین اور جاپان کی مصوری خصوصاً عمیق قوت مشاہدہ اور ذہنی تصویر کشی پر موقوف ہے ان ممالک کی مصوری خصوصاً وہ جو ذہنی تصویر کشی سے تعلق رکھتی ہے زیادہ بے لوث اور بنیادی ہے۔ اس حالت میں وہاں کی مصوری میں عجیب و غریب ترقی ہوئی ہے۔

ذہنی تصویر کشی کی افادیت بہت مقبول ہے۔ اس کی سب سے پہلی اور سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے ذریعہ ہمارے ذہنی تصورات پائیدار ہوتے ہیں اور خاکہ کشی کی مشق بڑھتی ہے۔ اس کے ذریعہ اس چیز کی جواب دہی سامنے موجود نہیں ہے اور جو انقلاب زمانہ سے برباد ہو گئی ہے۔ ہم



دوبارہ تشکیل کر سکتے ہیں۔ اس طرح فطری استعداد بڑھتی ہے اور برباد شدہ چیز بھی ہم دائمی شکل میں لاسکتے ہیں۔ صورت نگاری یا ذہنی تصویر کشی میں اگر کوئی نقص رہ بھی جائے تو بھی اُس میں خصوصیت نگاری مختلف قوتوں (Values) میں توازن قائم کرنے میں بھی ذہنی تصویر کشی سے مدد ملتی ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہی ہے کہ ہر ذہنی تصویر ہمارے خیالات کی ترتیب کے مطابق ایک قسم کا توازن پیدا کرتی ہے۔ اُس میں ایک بگاڑت اور طرز بھی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ذہنی تصویر میں ہماری ذاتی خصوصیت بھی ہوتی ہے۔ ہمارے ذہن میں کسی چیز کا تصور قسمی شکل میں رہتا ہے جس شکل میں ہم اُس سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسی طرح ایک ہی چیز کا تصور مختلف شخصوں میں مختلف قسم کا ہو سکتا ہے اور اس تصور کے مطابق ہی اُس چیز کی تشکیل اور اثر میں بھی فرق آجاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو فوٹو گراف میں اور ذہنی تصویر کشی میں کوئی فرق نہ رہ جاتا۔ اس خصوصیت کا سب سے زیادہ واضح ثبوت اُس وقت ملتا ہے جب ہم مختلف انداز میں چرند پرند اور آدمیوں کی تصویر کھینچتے ہیں۔ مشق کے لئے اُن کی ذہنی تصویر کشی بہت کامد ہوتی ہے۔ تکنیک اور مشاہدے کی قوت کو مضبوط کرنے کے لئے جن مختلف اشیا اور قدرتی چیزوں کی ڈرائنگ کی جاتی ہے اُن کی شبیہ ہمارے ذہن میں قائم ہوتی جاتی ہے اور اس طرح ہماری فطری استعداد کا عملی دائرہ وسیع ہوتا رہتا ہے۔

ذہنی تصویر کشی کے لئے قوت مشاہدہ کی پابندی بہت ضروری ہے۔ ہماری ذہنی تصویر کشی اُس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی جب تک کہ چیز کی ظاہرہ شکل و صورت ہمارے ذہن میں نہ ہو۔ فن کار میں یہی خوبی خاص طور سے ہوتی ہے۔ جس کسی چیز کو وہ دیکھ لیتا ہے اُس کی شکل و

صورت اور ساخت کا ڈھنگ اُس کے ذہن میں واضح طور سے نقش ہو جاتا ہے اور ضرورت پڑنے پر وہ اُس کی شبیہ کو کاغذ پر اتار کر رکھ سکتا ہے۔ اُس نے یہ ذہنی نشین کر لینے کی بات ہے کہ اچھا اثر پیدا کرنے کے لئے صرف ہاتھ اور آنکھوں ہی کا عمل کافی نہیں ہوتا بلکہ اُس کے ساتھ ساتھ اور بھی قابلیتوں کے ربط اور درستی کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ عتضن یہ کہ ہمارے عملوں کی توسیع بے ربط نہیں بلکہ مکمل ربط کے ساتھ ہونی چاہئے۔ ذہنی تصویر کشی کی ابتدا عام فہم چیزوں کی تصویر کشی سے کرنی چاہئے۔ اِس کے بعد مشق کو رفتہ رفتہ بڑھانا چاہئے۔ معمولی چیزوں سے شروع کر کے جیسے قسم قسم کے اونٹن۔ برتن۔ پیروڈے۔ لینڈ اسکیپ اور دوسری نفیس شکلیں وغیرہ عمل کے دائرے کو رفتہ رفتہ وسیع کرنا چاہئے۔ اِس کے لئے ہمیشہ مشق کی ضرورت ہے خواہ مختصر ہی دیر کی جائے۔ ابتدا میں ہمیں گھر۔ بازار اور اسکول میں نظر آنے والی معمولی چیزوں کی ایک فہرست بنالینی چاہئے۔ ہر طالب علم کے پاس اُس کی اپنی اسکیچ بک ہونی چاہئے۔ اُس میں جب کبھی اُنھیں موقع ملے اپنی دیکھی پہچانی چیزوں کی ذہنی تصاویر بنانے کی کوشش کریں۔ اِس طرح مختلف چیزوں کی جس شکل میں اُن پر نقش پڑا ہے اُسے اپنے طور سے بنانے کے لائق ہو سکیں گے کبھی کبھی ڈرائنگ کی کلاس میں جن چیزوں کو پہلے بتایا جا چکا ہے اُنھیں بھی ذہنی تصویر کشی کی مشق کا ذریعہ بنایا جاسکتا ہے۔ مشق کے ان عملوں کی فہرست میں چرند و پرند اور پیروڈوں کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے صرف حافظے ہی سے تصویر کشی کرانے کے علاوہ یہ بھی کیا جاسکتا ہے کہ کچھ دیر کے لئے ہم کسی ایک چیز کو سامنے رکھ کر اُس کو ایک بار عورت سے دیکھ جائیں۔ پھر وہ چیز سامنے سے ہٹا دی جائے

اس کے بعد اپنی قوت مشاہدہ کی مدد سے طالب علم اُس چیز کی تصویر بنائے کہ  
کوشش کریں۔ اس طرح تصویر مکمل ہو جائے پر اُس چیز کو پھر سامنے رکھ لیا  
جائے تاکہ اپنی تصویر کا پھر اُس سے مقابلہ کر سکیں اور جو خامیاں رہ گئی ہوں  
انہیں دور کیا جائے۔

آخر میں ایک بات کا خیال رکھنا چاہئے۔ وہ یہ کہ ذہنی تصویر پر کشی میں  
فری ہینڈ یا ماڈل ڈرائنگ کی نقل نہ کی جائے۔ بلکہ اس بات کا خیال  
رکھا جائے کہ زیادہ سے زیادہ تعداد میں اپنی مرضی اور ہولت کے مطابق اپنے  
ڈھنگ سے اُن چیزوں کے بنائے کی کوشش کی جائے۔  
ذہنی تصویر پر کشی کے لئے مندرجہ ذیل چیزوں کی فہرست سے کچھ مدد  
حاصل کی جاسکتی ہے۔

- ۱۔ مخروطی چیزیں۔ جیسے نارنگی۔ سیب اور دیگر پھل۔ گلدستے۔ دیگچی  
پیالے۔ کڑھائی اور گھر کے دیگر برتن وغیرہ۔
- ۲۔ مستطیل اشیاء۔ جیسے گلی ہوئی کتابیں۔ سگریٹ کے ڈبے۔ دیاسلانی  
کی ڈبیا۔ مختلف قسموں کے صندوق وغیرہ۔
- ۳۔ قدرتی چیزیں۔ جیسے پھول۔ پتیاں۔ ٹہنیاں اور ٹھجر مٹ۔ درخت  
اور اُس کی شاخیں درشاخیں۔ لینڈ اسکیپ وغیرہ۔
- ۴۔ متفرق چیزیں جیسے ہاکی اسٹک۔ کریکٹ بال۔ ٹینس کارٹ۔  
ہتھوڑی۔ ہنسپا۔ قینچی بھاؤ وغیرہ۔
- پرسکٹو اور سجاوٹ کے اصولوں کا خیال رکھتے ہوئے ان چیزوں کی ذہنی  
تصویریں ایک ایک کر کے خواہ کچھ کر کے بنائی جاسکتی ہیں۔



## **SECTION VIII**



## مٹی کا کام

مٹی کیا ہے۔ مٹی سیلیکا اور اونیمنیم کے آکسائیڈ سے مل کر بنی ہے۔ اکثر اس میں لوہا۔ کیلشیم (چونا) اور بیریم وغیرہ بھی کافی مقدار میں پائے جاتے ہیں۔ ان سے چینی مٹی کے یا پتھر کی قسم کے برتن بنانے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ انھیں کی وجہ سے طرح طرح کے رنگ اور قسم قسم کی چکنا ہٹ بھی ہوتی ہے۔ یہ بات پہلی مٹی۔ کالی مٹی۔ گہرو۔ ملتان مٹی اور کھر یا مٹی وغیرہ کو دیکھنے سے سمجھی جاسکتی ہے۔

اس صوبے میں افراط سے ہونٹ پائی جاتی ہے وہ دو طرح کی ہوتی ہے۔ ایک گہرے، بھورے یا سیاہی مائل رنگ کی جو ہر گائوں میں تالاب کی تہ میں مل سکتی ہے اور دوسری مٹی ہلکے، لال یا پیلے رنگ کی ہوتی ہے۔ وہ زمین کے اوپر یا کچھ فیٹ نیچے پائی جاتی ہے۔ ان دو قسم کی مٹیوں کے علاوہ کہیں کہیں اور بھی کئی طرح کی مٹیاں پائی جاتی ہیں۔ جیسے بریلی میں سفید رنگ کی پیٹری۔ گڑھوال میں چھو پاتری، لکھنؤ میں پوتا وغیرہ مٹیاں ملتی ہیں۔ پنجاب کی سفید چینی مٹی یورپی۔ میں نہیں پائی جاتی۔ اس لئے یہاں کے برتن پکنے پر لال ہو جاتے ہیں بہت ضلعوں میں اس طرح کی مختلف قسم کے رنگوں کی مٹیاں برتن پر باہر سے لگانے میں کام آتی ہیں۔ پکنے پر وہ تیز رنگ کی ہو جاتی ہیں۔ سب سے معمولی مٹی جو اس طرح کام میں لائی جاتی ہے اُسے 'کابیس' کہتے ہیں۔ یہ مٹی تقریباً سب ہی ضلعوں

میں اوسر زمین پر ملتی ہے۔ رنگین مٹی جس کو کابیس کہتے ہیں ایسی ہوتی آہم کی چھال اور بہول کا گوند ملا کر بنائی جاتی ہے۔ اسے بارش کے پانی میں تین دن تک سڑنے کے لئے رکھ دینا چاہئے۔ تین دن بعد کپڑے سے چھان کر مٹی الگ کر دی جاتی ہے اور اُس پانی میں رہیہ ملا کر بُرش یا کپڑے سے برتن کے اوپر لگادی جاتی ہے۔ پکنے پر اس کا رنگ لال ہو جاتا ہے۔ جس مٹی میں ریت کم ہوتی ہے وہ آج پکا کر پھل جاتی ہے اور پکنے پر مضبوط ہو جاتی ہے۔ لیکن جس میں ریت زیادہ ہوتی ہے وہ پکنے پر مضبوط نہیں ہوتی اور اندر بار بار یک سو راخ رہ جاتے ہیں۔ اسی مٹی سے صراحی بنتی ہے۔ زیادہ تر یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ ایک بار کی پٹی مٹی کو بار بار یک پیس کر ریت کی جگہ ملانے سے مٹی کی بنی ہوئی چیزیں پتھر سے بھی زیادہ مضبوط ہو جاتی ہیں۔

مٹی کہاں ملتی ہے۔ برتن۔ کھیرے۔ ٹائیل۔ کھلونے اور اینٹیں بنانے کے لئے مٹی پُرانے تالاب کے کنارے کھائی یا پُرانے کنوے وغیرہ کسی بھی جگہ سے لے کر کام میں لائی جاسکتی ہے۔ مٹی لاتے وقت یہ دیکھ لینا چاہئے کہ اُس کا رنگ پیلا۔ بھورا یا کالا ہے۔ وہ گولا بنا کر بغیر ٹوٹے اُچھالی جاسکتی ہے یا نہیں۔ ایسی مٹی ممالک متحدہ کے تقریباً ہر ضلع میں پائی جاتی ہے۔ لیکن پہاڑی خطوں میں یہ مشکل سے ملتی ہے اور وہاں اس کا رنگ لال ہوتا ہے۔

مٹی کی پہچان۔ کوئی مٹی برتن کے کام کے قابل ہے یا نہیں یہ جاننے کے لئے مندرجہ ذیل شناختوں سے کام لینا چاہئے:-

- (۱) مٹی بن کر تیار ہونے پر اُسے ہاتھ کی انگلیوں یا زمین سے نہیں چپکنا چاہئے اگر چیکتی ہے تو یہ سمجھنا چاہئے کہ اُس میں پانی یا الو مینیم زیادہ ہے۔
- (۲) اُس مٹی کی پتلی بتی بنا کر اگر وہ انگلی پر لیٹی جائے تو بتی نہ ٹوٹنی چاہئے۔ اور نہ اُس کے اندر کوئی دراڑ ہی پڑنی چاہئے۔ اگر وہ ٹوٹ جاتی ہے تو سمجھنا

چاہئے کہ یا تو مٹی میں پانی کم ہے یا مٹی میں بالو زیادہ ہے۔  
 (۳) اگر مٹی کا گولہ بنا کر کافی دیر تک ہاتھ میں رکھا یا اچھالا جائے تو اس میں  
 دراڑ نہیں آتی چاہئے۔ اگر بالکل چکنے گولے میں دراڑیں آجائیں تو سمجھنا چاہئے کہ  
 مٹی میں الو مینیم زیادہ ہے۔  
 (۴) مٹی چھونے سے یا دوا انگلیوں کے بیچ میں دبانے سے موم کی طرح

لاٹم ہونی چاہئے۔  
 (۵) اگر اس مٹی کو کچھ دیر سکھا کر کچھ سخت بنا لیا جائے تو اسے پانی میں ایک دم  
 نہیں گھل جانا چاہئے اور بالکل سوکھنے پر اگر پانی میں ڈالی جائے تو رفتہ رفتہ  
 گھلنی چاہئے۔

مٹی بنانے کی پہلی ترکیب۔ ایسے معمولی کاموں میں جن میں بہت زیادہ  
 مٹی کی ضرورت ہو مٹی کو سکھا کر پانی میں بھگو کر اچھی طرح مٹھ لینا چاہئے تاکہ مٹی  
 میں گٹھیاں یا کوڑے کرکٹ نہ رہ جائیں۔ ہاتھ سے مٹھنے میں کافی محنت پڑتی ہے۔  
 اس سے بچنے کے لئے ایک تار چار پائی یا میز کے پائے سے خوب کس کر باندھ  
 دینا چاہئے۔ گیلی مٹی کو کھینچے ہوئے تار پر بار بار رکھنے سے یہ خود بخود کٹ کٹ کر  
 نیچے گرتی جائے گی اور اس طرح ساری مٹی تیار ہو جائے گی۔ یہ ترکیب اس مٹی  
 کے بنانے کے کام میں لائی جاسکتی ہے جس میں الو مینیم زیادہ ہوتی ہے۔ اور  
 حسب ضرورت ریت ملانے پر ٹھیک کی جاسکتی ہے۔

دوسری ترکیب۔ سوکھی مٹی کو کوٹ کر چھوٹے چھوٹے ٹکڑے کر لینا  
 چاہئے اور پھر تھوڑی دیر کم پانی میں بھگونے کے بعد وہ زیادہ پانی میں آسانی  
 سے گھل جاتی ہے۔ اس گھول کو کسی بڑے برتن میں ایک رات رکھ دیا جائے۔  
 صبح صاف پانی اوپر نہتر آئے گا۔ پانی کے نیچے باریک مٹی اور سب کے نیچے کنکر۔



ریت وغیرہ ہوگا۔ ان تینوں چیزوں کو الگ کرنے کے لئے تین ناندیں کام میں لانی چاہئیں۔ پہلی گھول والی ناند میں ایک چھید کر دینا چاہئے جس سے باریک مٹی اور پانی دوسری ناند میں آجائے۔ تھوڑی دیر بعد پانی پھر الگ ہو جائے گا۔ اسے دوسری ناند کے چھید سے باہر نکال دینا چاہئے۔ اب سب سے باریک اور اچھی مٹی تیسری ناند میں پانی نکال دینے پر رہ جائے گی۔ اس مٹی کو دھوپ میں رکھ کر یا خشک گڑھے میں ڈال کر سخت بنا لینا چاہئے۔ یہ ترکیب اُس مٹی کے بنانے کے لئے ہوتی ہے جس میں سیلیک یا رہ زیادہ ہوتا ہے۔

مٹی کے کام میں سہولتیں۔ مٹی کے کام میں کچھ ضروری سہولتیں ہیں جن کا خیال نہ رکھنے سے ہم اپنے کام میں کامیاب نہ ہوں گے۔ ہمیں مٹی کو ہمیشہ گیلا رکھنا چاہئے۔ اس کے لئے مٹی کو گیلے کپڑے سے ڈھک کر رکھنا چاہئے۔ مٹی کو زیادہ دیر تک ہاتھ میں نہ رکھنا چاہئے۔ اس سے مٹی میں دراڑیں پڑ جاتی ہیں اور وہ ٹوٹنے لگتی ہے۔ جب چیزیں تیار ہو جائیں تو انھیں چار دن تک سایہ میں رکھنا چاہئے۔ بعد میں صبح سے شام تک دھوپ میں سُکھا سکتے ہیں۔ لیکن زچ میں اٹھانا ٹھیک نہ ہوگا۔ ہوا کی راہ میں چیزیں نہ سُکھائی جائیں۔ دو دن سایہ میں سُکھانے کے بعد انھیں اُکٹ دینا مناسب ہے۔ جب تک برتن بن کر پورا تیار نہ ہو جائے، اُسے گیلار رکھنا چاہئے۔ اس کے لئے سایہ گھڑا۔ کنسٹر۔ پیپا۔ صندوق یا سیمنٹ کا حوض کام میں لایا جاسکتا ہے۔ برتن کو پہلے گیلے کپڑے سے ڈھکے رکھنا ضروری ہے۔

مٹی کے کام کے اوزار۔ ہماری انگلیاں سب سے اچھے اوزار ہیں۔ لیکن انگلیوں سے کام نہ چلنے پر جلی دیا سائی۔ کیل۔ تار وغیرہ بھی کام میں لائے جاسکتے ہیں۔ پھر بھی اوزار کے طور پر ایک چاقو، ایک پٹری،

ایک ٹڑا ہوا اتار یا ہیرین کا ہونا اچھا ہے۔ دوسرے اوزار حسب ضرورت بانس کو پھیل کر ہاتھ سے بنائے جاسکتے ہیں۔

درجہ اور اُس کا سامان۔ جس کمرے میں مٹی کا کام ہو، اُس میں کافی روشنی ہو اور اُس کے اندر کی ہوا گرم نہ ہو۔ اُس کمرے میں الماری اور آلے ہوں۔ اُس کے پاس ہی کنواں۔ تل یا حوض ہو۔ کام کرنے کے لئے لکڑی کا پٹر جس کی لمبائی چوڑائی ۱۲ x ۱۸ ہو ہر طرح کے پاس ہونا چاہئے۔ مٹی گیلی رکھنے کا انتظام ہونا چاہئے۔ رنگ۔ گوند۔ تیل۔ وارنش وغیرہ کی بوتلوں پر نام لکھ کر ایک جگہ پر رکھنا چاہئے۔ مٹی کی چیزوں کو پکانے کا انتظام اسکول کی عمارت سے ۵ گز کے فاصلے پر کرنا چاہئے۔

بچہ اہم دوشواریاں۔ اکثر چیزیں بناتے بناتے چٹخے لگتی ہیں۔ ایسی حالت میں ماڈل کے اوپر پانی لگا کر چکنا کرنے کی کبھی کوشش نہ کرنی چاہئے۔ بلکہ اُس چیز کو چکنا کرنے کے لئے پہلے ہموار کر لینا چاہئے اور پھر پانی لگا کر جب تو یا شیشے کے ٹکڑے سے گھونٹ کر اُسے چکنا کیا جاسکتا ہے۔ اگر ماڈل سوکھنے وقت چٹخ جائے تو اُسے گیلی مٹی سے جوڑنے کی کوشش نہ کرنی چاہئے۔ بلکہ اپنے کے بعد ایک حصہ گوند، ایک حصہ مٹی، ایک حصہ بیل پھل اور تین حصے پانی ہوئی باریک مٹی کو پانی میں ملا کر بنائی ہوئی لُبیدی سے ٹوٹے ماڈل کو جوڑا جاسکتا ہے۔

مٹی کے کام کی الگ الگ تقسیم۔ مٹی کے کام کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک تو کسی چیز کو اپنے دل سے بنانا۔ دوسرے کسی چیز کو دیکھ کر اس کی نقل کرنا۔ اپنے دل سے کھینونے۔ برتن۔ ریت کا کام۔ ٹائیل۔ جالی۔ آدمی کی شکل وغیرہ بنا سکتے ہیں۔ دوسرے نقل کرنے کے لئے ہمیں کسی چیز کو عود سے

دیکھنا پڑتا ہے۔ اس کے بعد رفتہ رفتہ آزادانہ خیالات کو ڈیزائنوں میں پیدا کرنا آجاتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مٹی کے کام کو ہم مندرجہ ذیل حصّوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :-

(۱) ریت کا کام (۲) فنی صنعت (۳) ہاتھ سے برتن بنانا (۴) امدادی سامان تیار کرنا (۵) اُبھار دار کام و ڈیزائن (۶) مورت بنانا یا آرٹ کا کام۔ مندرجہ بالا کام سلسلہ وار کرنے پر مٹی کے کام کا اچھا علم ہو جاتا ہے۔ مٹی کے کام کے سب ہی حصّوں پر یہاں روشنی ڈالنا مشکل ہے۔ اس وقت ہم صرف مٹی کے برتن بنانے، پکانے اور رنگنے کے طریقوں ہی کا ذکر کریں گے۔

ہاتھ سے مٹی کے برتن بنانا۔ ہاتھ سے مٹی کے برتن بنانے میں کئی فائدے ہیں۔ ہم اپنے ہاتھ، آنکھ اور دماغ تینوں کو ایک ساتھ کام میں لاتے ہیں۔ کچھ لوگ کہیں گے کہ چاک پر برتن آسانی، تیزی اور خوبصورتی کے ساتھ بنائے جاسکتے ہیں۔ لیکن اس میں کئی دشواریاں ہیں۔ چاک پر کام کرنے کا طریقہ بہت مشکل ہے اور اچھے کھٹارکتے ہیں کہ اچھا برتن اُتارنے کے لئے چار پانچ سال کی مشق کی ضرورت ہے۔ چاک و دماغ۔ آنکھ اور ہاتھ کو ایک ساتھ کام کرنے میں مدد بھی نہیں دیتا۔ اس کے برخلاف ہاتھ کا طریقہ آسان ہونے کے علاوہ ہمارے کام کو فروغ دینے میں بھی مددگار ہوتا ہے۔

ہاتھ سے برتن بنانے کا پہلا طریقہ بتی کا طریقہ (Coil process) ہے جیسا کہ تصویر نمبر ۳۰ میں دکھایا گیا ہے۔ اس طریقے سے برتن بنانے کے لئے خوب ملائم مٹی، لکڑی کا ایک چپٹا ڈنڈا یا پیمانہ، برتن کو رکھ کر کام کرنے کے لئے ایک پٹری، گھڑے کے نیچے کا پینڈا یا لوسے کے توے کی جے آسانی سے چاروں طرف گھمایا جاسکے ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن برتن کو اچھی طرح بنانے کے لئے

ہمیں اُس کی بناوٹ، شکل و رنگ و روپ پر دھیان دینا چاہئے۔  
۱۔ بناوٹ (Fittness)۔ جتنی کے برتن بناتے وقت ہمیں مندرجہ ذیل امور کا خیال رکھنا چاہئے:-

- (۱) برتن کا پیندا اتنا بڑا ہو کہ برتن زمین پر سیدھا کھڑا رہ سکے۔
- (۲) برتن کی سطح اندر سے ہموار ہو۔ باہر کے نقش یا ابھارنے کے ڈیزائن ایسے ہوں جن میں نہ تو میل بھر سکے اور نہ اٹھانے پر ہاتھ میں چھبیں۔
- (۳) برتن کی دیواروں کی موٹائی سب جگہ برابر ہونی چاہئے۔
- (۴) برتن کا وزن اُس کی جسامت کے وزن سے زیادہ نہیں ہونا چاہئے۔
- (۵) برتن کا منہ یا گردن اُس کے مصرت کے لائق ہونا چاہئے۔
- (۶) برتن کا ہینڈل نہ تو بہت بڑا اور نہ بہت چھوٹا ہونا چاہئے۔ وہ ایسا ہو جو آسانی سے پکڑا جاسکے۔

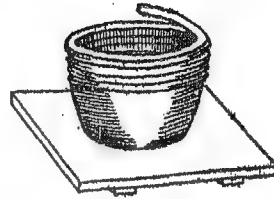
ابھی تک ہم نے برتنوں کی بناوٹ پر غور کیا ہے۔ لیکن کسی ایک یقینی بناوٹ کے لئے ہمیں کاغذ پر برتن کی شکل کھینچ لینی چاہئے اور اُس کھینچی ہوئی شکل کی چوڑائی، اونچائی کے مطابق مٹی کا برتن بنانا چاہئے۔ کاغذ پر برتن کی شکل بنانے کا آسان طریقہ تصویر نمبر ۲۲۹ میں دکھایا گیا ہے۔ اگر ہم ایک کھڑی لکیر کھینچ لیں اور کاغذ کو لکیر پر موڑ کر کسی برتن کا خاکہ بنالیں اور قینچی سے کاغذ کاٹ لیں تو ہمارے سامنے برتن کا ایک صحیح خاکہ آجاتا ہے۔

۲۔ خاکہ (Form)۔ برتن کے خاکے پر برتن کی خوبصورتی کا انحصار ہے۔ اس لئے برتن کی شکل کاغذ پر بناتے وقت مندرجہ ذیل باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے:-

- (۱) برتن کی سب سے زیادہ چوڑائی اُس کی پوری اونچائی کے نصف

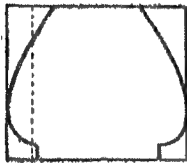
کتاب

۲۸۲

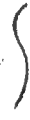


تصویر نمبر ۲۲۹

تصویر نمبر ۲۲۷



تصویر نمبر ۲۳۰



۱

۲

تصویر نمبر ۲۳۱

۵

۶

سے اوپر یا نیچے رہنی چاہئے۔ اگر وہ اونچائی کے بچوں نیچے رہے گی تو برتن کی شکل بھدڑی معلوم ہوگی۔

(۲) برتن کی چوڑائی اور اونچائی میں ایک خاص مناسبت ہونا چاہئے۔ برتن کی شکل اُس تناسب کے مستطیل میں بنائی جاسکتی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۳)۔

(۳) بہت سے مصوروں کا خیال ہے کہ ۳: ۵ یا ۵: ۸ یا ۸: ۱۳ یا ۱۳: ۲۱ کی مناسبتیں اچھی ہوتی ہیں۔ انھیں ”گولڈن سیکشن“ کہتے ہیں۔ ان کی خصوصیت یہ ہے کہ دوسرے تناسب کا پہلا حصہ پہلے تناسب کے دوسرے حصہ کے برابر ہوتا ہے اور دوسرے حصہ پہلے تناسب کے دونوں حصوں کے جوڑ کے برابر ہوتا ہے۔ اس طرح تناسب آگے بڑھتا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ اگر بڑے تناسب میں سے چھوٹے تناسب کو گھٹایا جائے تو جو باقی بچے وہ دونوں تناسبوں کا برابر حصہ نہ ہونا چاہئے۔

(۴) برتن کی شکل کا اُس کی بیچ کی لکیر کے دونوں طرف والی گھماؤ دار یا سیدھی لائن پر انحصار ہے۔ یہ خطوط دماغ پر طرح طرح کے اثر ڈالتے ہیں اور اس لئے ہم برتن کی شکلوں کے ذریعے اپنے دل کے جذبات ظاہر کرتے ہیں۔

کھڑی اور پٹری لکیر کا برتن (تصویر نمبر ۲۳۱-ب) سکون اور برتری ظاہر کرتا ہے۔ جھکی ہوئی لکیروں کا برتن (تصویر نمبر ۲۳۱-ج) جھیل بن ظاہر کرتا ہے۔ کیونکہ جھکی ہوئی لکیر آدمی کا چلنا ظاہر کرتی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۳۱-د)

میں ایک قسم کا ٹھوس پن اور سادگی ہے۔ اس طرح کے برتن مصر کے باشندے بہت بناتے تھے۔ دوہرے گھماؤ دار خطوط کے برتن یونانی بہت بناتے تھے۔ ایسے خطوط، پھول، پتیوں، بیل اور ناچ میں زیادہ نظر آتے ہیں۔ تصویر نمبر ۲۳۱ سے گول۔ گھماؤ دار خطوط کے برتنوں میں ایک قسم کی عادت رہتی ہے اور یہ ایک قسم کا چکڑ سا پیدا کر دیتے ہیں۔

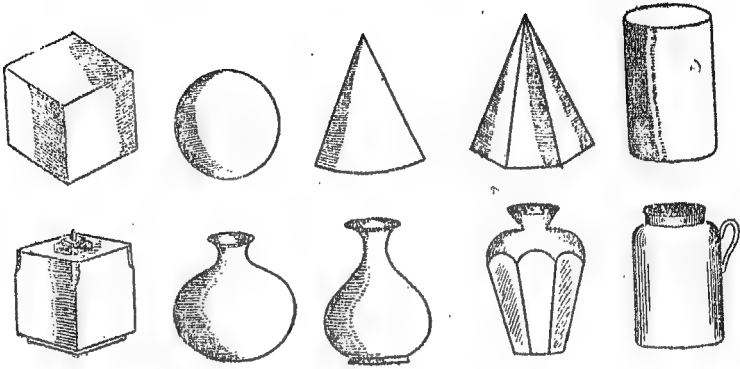
(۵) برتنوں کی ٹھوس شکل بھی دماغ پر بہت اثر ڈالتی ہے۔ اُس کی بیرونی کلیہ کا مطلب اُس کی ٹھوس شکل کے ساتھ ملا کر سمجھنا چاہئے۔ مندرجہ ذیل ٹھوس اور اُن کی شکل کے برتن تصویر نمبر ۲۳۲ میں دکھائے گئے ہیں:-

(۶) کوئی بھی فنی کام اُسی وقت اچھا سمجھا جاتا ہے جب کہ اُس کا بیرونی خاکہ بالکل واضح نظر آتا ہو۔ اس لئے برتنوں میں یہ ضروری ہے کہ اُن کی بیرونی کلیہ میں زیادہ گھماؤ دار یا مڑی ہوئی نہ ہونی چاہئیں۔ اسی لئے سادے برتن جن میں بہت ہینڈل، گردن یا پینڈے وغیرہ نہ ہوں، اچھے سمجھے جاتے ہیں۔ ان کے نمونے نیچے کی تصویر نمبر ۲۳۳ میں دکھائے گئے ہیں:-

(۷) برتن دیکھنے پر برتن ہی معلوم ہونا چاہئے نہ کہ کسی آدمی یا جانور کی شکل۔ تصویر نمبر ۲۳۴ کے برتن دیکھنے میں ٹھیک سمجھے جاسکتے ہیں نہ کہ تصویر نمبر ۲۳۵ کے۔

رنگ (Colour)۔ برتنوں کی اچھائی، بُرائی اُن کے رنگ اور سجاوٹ پر بھی منحصر ہے۔ اس معاملے میں مندرجہ ذیل باتوں کا خیال

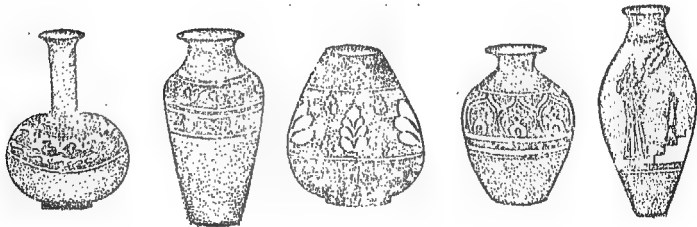
۲۸۵



تصویر شماره ۳۳۳



تصویر شماره ۳۳۳



تصویر شماره ۳۳۳



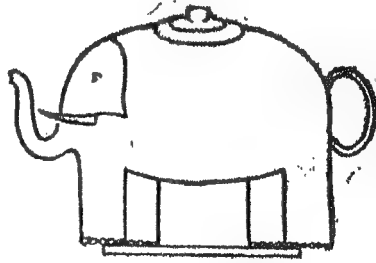
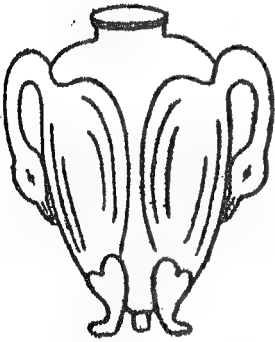
رکھنا چاہئے:-

(۱) لگائے جانے والے رنگوں کا حسب منشاء اور باقاعدہ استعمال ہو۔  
اس کا مفصل حال آرٹ میں کیا جائے گا۔

(۲) برتنوں پر سجاوٹ ایسی ہی لکیروں سے ہونی چاہئے جو کہ برتن کی ساخت کے مناسب ہو۔ اس طرح لکیریں برتن کے خاکے پر زور ڈالیں گی اور برتن خوش نما معلوم ہوگا۔

(۳) رنگ اور سجاوٹ ہماری نگاہ کو اپنی طرف مائل کرے اور اس کے بعد اپنے اوپر جمائے رکھے۔ (تصویر نمبر ۲۳ ج ۱)۔

(۴) گول برتنوں کی سجاوٹ ایسی نہیں ہونی چاہئے جو گولائی میں فرق ڈالے بلکہ سجاوٹ اوپر کے اُصولوں کے مطابق ایسی ہونی چاہئے جو نظر کو برتن کے چاروں طرف لے جانے میں مدد دے۔ اس کے لئے حاشیہ دار ڈیزائن زیادہ اچھے معلوم ہوں گے۔ (تصویر نمبر ۲۳ ج ۱)۔



تصویر نمبر ۲۳ (ج ۱)



تصویر نمبر ۲۵ (ب)

(۵) اگر برتن کسی جانور کی شکل کا ہے تو وہ برتن معلوم ہونہ کہ جانور تصویر نمبر ۲۳ ل۔ ب دیکھنے سے معلوم ہوگا کہ اس اصول کے مطابق کون برتن اچھے ہیں۔

(۶) مٹی کے برتن مٹی کے ہی معلوم ہونے چاہئیں۔ اُن کو دیکھ کر یہ ہرگز نہ معلوم ہونا چاہئے کہ وہ پتھر۔ دھات یا کسی اور چیز کے بنے ہوئے ہیں۔ اُن کے منہ دھات کے برتن کی طرح مڑے ہوئے نہ ہونے چاہئیں۔

(۷) برتن پر ایسی سجاوٹ نہ ہو جس میں میل بھر جائے یا جو ہاتھ سے پکڑنے میں چبھے۔ اس لئے کم ابھار دار ڈیزائن برتنوں کے لئے اچھے ہوتے ہیں۔

(۸) برتن میں لمبائی یا چوڑائی خاص ہوتی ہے۔ ڈیزائن کو بناتے وقت اس خصوصیت پر زور دینا چاہئے۔ یہ اس لئے کہ پورڈر کی چوڑائی کا برتن کی لمبائی یا چوڑائی پر انحصار ہے۔

برتن بنانے کا دوسرا طریقہ۔ مندرجہ بالا طریقوں سے ہم صرف ۶ اینچ سے زیادہ چوڑائی یا اونچائی کے برتن بنا سکتے ہیں۔ اس طریقے سے ۶ اینچ سے

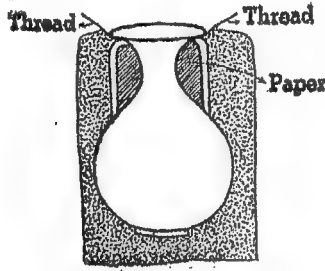
چھوٹے برتن نہیں بن پاتے۔

برتن بنانے کا دوسرا طریقہ ”ٹھوس مٹی سے برتن بنانا ہے۔ پہلے گردن اور پسندے کو چھوڑ کر برتن کے بیچ کا حصہ ٹھوس مٹی کا بنا لینا چاہئے اور اُس کے اندر کی مٹی کو کسی مڑے ہوئے تار یا ہیرین سے نکال لینا چاہئے۔ اس میں ہیں خیال رکھنا چاہئے کہ اندر کی مٹی نکالتے وقت اوپر کا حصہ دب کر گہڑنے نہ پائے اور برتن کی دیوار کی موٹائی یکساں رہے۔ اس کے لئے برتن کے چاروں طرف کپڑا لپیٹ دیں اور اُسے تھوڑا خشک ہو جانے دیں۔ بعد میں جب برتن کے بیچ کا حصہ بن کر تیار ہو جائے تو اُس میں گردن۔ پسندے اور ہینڈل کے سیل بہت کہ پہلے طریقوں سے لگائے جاسکتے ہیں۔

تیسرا طریقہ۔ دوسرے طریقے سے ۲۔ اینچ سے لے کر ۶۔ اینچ تک کے برتن بنائے جاسکتے ہیں۔ ۲۔ اینچ سے چھوٹے برتن ہم اپنے انگوٹھے اور انگلیوں کی مدد ہی سے بنا سکتے ہیں۔ اس طریقے سے ہم کو انگلیوں اور انگوٹھوں سے مٹی پھیلا کر شکل بنانی پڑتی ہے۔ یہ طریقہ مٹی کے کام کا اصلی جزو ہے کیونکہ اس کے ذریعہ ہم پیز میں خوشنمائی پیدا کر سکتے ہیں۔

چوتھا طریقہ۔ ساپنے سے برتن بنانا۔ برتن بنانے کے لئے عام طور سے دو طرح کے ساپنے کام میں لائے جاتے ہیں۔ معمولی برتن گھڑے و گیلے وغیرہ ایکسٹرا کے ساپنے سے بنتے ہیں۔ اس کو استعمال کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ جو برتن بنانا ہو اُس کے باہر کی طرف مٹی کی پتلی یکساں تہ راہ گھاڑ کر چاروں طرف لگا دی جاتی ہے پھر اس کو برتن پر سے ہٹا کر تھوڑا سوکھنے کے بعد تھپاک کر یا پھیل کر یکساں کیا جاتا ہے۔ جس برتن کا بیرونی خاکہ اچھا بنانا ہوتا ہے اُس کے لئے دو ٹکڑوں کا ساپنہ کام میں لایا جاتا ہے۔

جس برتن کا ہمیں سانچہ بنانا ہو پہلے اُس کے بیچوں بیچ اونچائی یا چوڑائی جو بھی زیادہ ہو، کے رخ پر پینسل سے ایک نشان بنا دینا چاہئے۔ پھر ایک باریک مضبوط تاگا نشان کو ہر جگہ پھکوتا ہوا لگا دینا چاہئے۔ تاگا لگاتے وقت خیال رکھنا چاہئے کہ اس کے دونوں سرے برتن کے پیندے یا اُس کے مُنہ کی طرف



#### تصویر نمبر ۲۳۶

میں۔ (تصویر نمبر ۲۳۶) تاگا لگ جانے کے بعد مٹی کی نصف اینچ موٹی تہ لگا دینی چاہئے۔ برتن کے بیچ کی جگہ میں اُس مقام کے برابر ایک کاغذ کا ٹکڑا رکھ دینا چاہئے اور پھر دوسرے حصے پر بھی مٹی کی نصف اینچ موٹی تہ لگانی چاہئے۔ سانچے میں برتن ڈھالتے وقت مٹی کی سطح یکساں اور چکنی کر لینی چاہئے اور مٹی کو سانچوں میں اس طرح دبانا چاہئے جس سے مٹی کی سطح سانچے کی سطح سے اچھی طرح مل جائے۔ ایک ٹکڑے میں مٹی کے کنارے کچھ اوپر اٹھ رہنے چاہئیں تاکہ دونوں ٹکڑے جڑ نہ جائیں۔ برتن تیار ہو جانے پر کنارے کے اوپر نکلی ہوئی مٹی کو چاقو سے پھیل کر یا نی لگا کر یا ہاتھ سے یکساں کیا جاسکتا ہے۔ پانچواں طریقہ۔ چاک سے برتن بنانا۔ چاک کے مرکز پر ایک ٹیلا سا جمادیا

جاتا ہے اور چاک کو بہت زور سے گھما کر انگوٹھے کی مدد سے برتن بناتے ہیں۔  
اس کام کے لئے انھلی۔ گیلاکپڑا۔ لکڑی کا ٹکڑا۔ چاقو یا نیچ سے گھسی سپی  
کام میں لاسکتے ہیں۔

## برتنوں پر ڈیزائن بنانے کے طریقے

(۱) کھود کر ڈیزائن بنانا۔ پہلے برتن پر پنسل یا اور کسی چیز سے ڈیزائن  
بنائے جاتے ہیں۔ اس کے بعد تیز چاقو یا کیل سے کھود کر خطوط کے اوپر کی  
مٹی نکال دی جاتی ہے۔ برتن کے چاروں طرف برابر کی دوری پر لائن کھینچنے کے  
لئے پنسل والے ہاتھ کو برتن پر جما کر رکھنا چاہئے اور دوسرے ہاتھ سے برتن  
کو اسی جگہ پر گھمانے سے ایسی لائن آسانی سے بن جاتی ہے۔

(۲) بھر کر ڈیزائن بنانا۔ برتن پر پہلے کھود کر ڈیزائن بنائے جاتے  
ہیں۔ پھر دوسرے رنگ کی مٹی اس میں بھری جاتی ہے۔ رنگین مٹی وغیرہ برتن  
پکانے سے پہلے لگائی جاتی ہے۔ لیکن سینٹ اور سنہرا پاؤڈر وغیرہ پکانے کے بعد  
بیل بوتلوں میں بھرے جاتے ہیں۔

(۳) ٹھٹھے سے ڈیزائن بنانا۔ ٹھٹھے بنانے کے لئے ہمیں پہلے  
ڈیزائن خود بنانا ہوتا ہے۔ اس کے بعد اس کے سانچے بنا کر ٹھٹھے کی طرح کام  
میں لائے جاسکتے ہیں۔

(۴) ابھار دار ڈیزائن بنانا۔ یہ ڈیزائن تین طرح کے ہوتے ہیں۔  
(۱) نیچے ابھار دار ڈیزائن۔ ڈیزائن پہلے کاغذ پر پنسل سے بنانا ہوتا ہے۔  
اس کے بعد برتن کی گیلی سطح پر عکس اتار لیا جاتا ہے۔ کاغذ کو اتار دینے پر  
معلوم ہوگا کہ ڈیزائن تھوڑا ابھار دار ہو گیا ہے، جس کے کچھ حصوں کو دیا کر زیادہ

صاف کیا جاسکتا ہے۔

(۲) نیچے کا اُبھار دار ڈیزائن۔ نیچے اُبھار دار ڈیزائن میں اگر زیادہ مٹی لگا کر ڈیزائن کی باریکیوں کو پورا کیا جائے تو وہ ڈیزائن اور زیادہ خوبصورت ہو جائے گا۔  
(۳) اوپے اُبھار دار ڈیزائن۔ پہلے کی طرح نیچے اُبھار دار ڈیزائن بنائے ہونگے اور بعد میں اُن میں اتنا اُبھار دکھانا ہو گا جس سے اُن کی نصف اونچائی برتن کے اوپر آگے کو اُبھری ہوئی نظر آئے۔ اُبھار دار ڈیزائن کے لئے زیادہ تر مٹی جوڑنی چاہئے۔ جہاں تک ممکن ہو مٹی کاٹ کر نکالنے کا بندوبست نہیں کرنا چاہئے۔

(۵) چھٹے اُبھار دار ڈیزائن۔ مٹی کی ایک پتلی سطح بنا کر اُس میں ڈیزائن کے مطابق مٹی کاٹ کر نکال دی جاتی ہے اور پھر اُسے گیلہ برتن کی سطح پر چپکا دیا جاتا ہے۔ کنارے چاقو سے کاٹ کر صاف کئے جاسکتے ہیں۔ کسی چیز کو اُس کی شکل کے اُبھار کے موافق ڈھالو بھی بنایا جاسکتا ہے۔ اس طرح کے ڈیزائن کو بیس ریلیف (Base relief) کہتے ہیں۔

جالی دار ڈیزائن۔ برتن کے اوپر ڈیزائن بنالیا جاتا ہے اور اُس کے کچھ حصے چاقو سے کاٹ کر الگ نکال دئے جاتے ہیں۔ اس سے برتن کے اوپر خوشنما جالی بن جاتی ہے۔

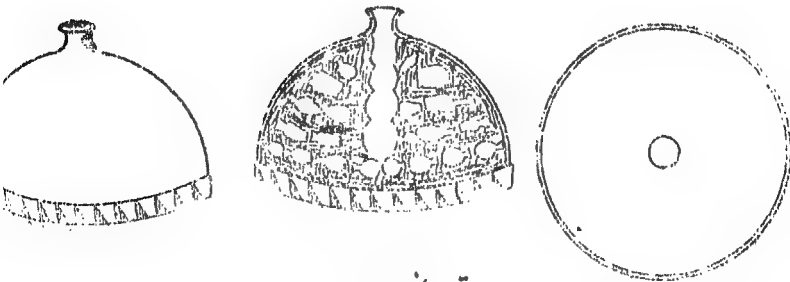
برتنوں کی نگرانی۔ جہاں تک ممکن ہو برتن کو ایک ہی دن میں بنالینا چاہئے نہیں تو اُسے بھیگے کپڑے سے ڈھک کر دوسرے دن کے لئے گیلہ رکھنا چاہئے۔ اگر برتن کا کچھ حصہ سوکھنے لگا ہو تو اُس کو چاقو سے کاٹ کر نکال دینا چاہئے یا چاقو سے کھڑچ کر کناروں کو کھردرا کر کے بنانا چاہئے۔ سجاوٹ کا کام گیلہ برتن پر ہی ہونا ضروری ہے۔ برتن تیار ہو جانے کے بعد

چار روز تک ڈھکے ہوئے حوض میں رکھا رہنا چاہئے۔ اس کے بعد چار روز اوصالیہ میں رکھے رہنے کے بعد برتن کو دھوپ میں خشکھایا جاسکتا ہے۔

## برتنوں کا پکانا

د) کھلی آگ میں برتن پکانا۔ پہلے برتنوں کو ایک بڑی ناند میں ریت کی تہ لگا کر بھر دیا جاتا ہے۔ اوپر سے اُس کا مٹہ کپڑے سے بند کر کے گیلی مٹی کی ایک تہ لگا دی جاتی ہے۔ اسے سو گھنٹے پر تیز جلتی ہوئی آگ میں چھ گھنٹے تک رکھنا چاہئے۔ ناند کے ٹھنڈا ہو جانے پر اُس میں سے برتن نکال لینے چاہئیں۔

(۲) کھار کی بھٹی۔ یہ کڑھائی کی شکل کا گڑھا ہوتا ہے جو حسب ضرورت زمین میں کھود لیا جاتا ہے۔ اس میں اینٹ یا ٹوٹے برتنوں کی ایک تہ بچھا دی جاتی ہے اور بعد میں راکھ یا خشک مٹی سے ہموار کر دیا جاتا ہے تاکہ بھٹی جلنے پر زمین کی بھاپ برتنوں پر اثر نہ کرے۔ بھٹی میں اوپلے یا کنڈے بچھا کر بھاری برتن نیچے اور سہلے اوپر رکھنے چاہئیں۔ بیچ میں کھوڑی جگہ چھوڑ کر تلے ٹوٹے



تصویر نمبر ۲۳

ہوئے تین چار برتن ایک دوسرے کے اوپر رکھنے چاہئیں۔ یہ برتن ایک چینی کا کام دیں گے۔ اس کے بعد اوپے اور برتنوں کی تہ ایک دوسرے کے اوپر لگاتے چلے جانا چاہئے۔ اس سارے ڈھیر کو چاروں طرف سے اوپلوں سے ڈھک دیا جاتا ہے اور گوبر یا خشک پتیاں جلا کر گیلی مٹی سے چاروں طرف سے بند کر دیا جاتا ہے۔ چاروں طرف چار سوراخ کر دئے جاتے ہیں اور باہر کی طرف سب سے نیچے چاروں طرف کھڑی اینٹوں کی ایک قطار لگا دی جاتی ہے۔ جس کے سوراخ مرضی کے مطابق کھولے یا بند کئے جاسکتے ہیں۔ بعد میں چینی والے سوراخ میں تھوڑی آگ ڈال دی جاتی ہے۔ جب آگ خوب جلنے لگتی ہے تو سوراخ مرضی کے مطابق بند کر دئے جاتے ہیں۔ اس طرح آگ بھٹی میں ۸ گھنٹے تک جلتی رہنی چاہئے جو کہ کل ۲ گھنٹے میں جل کر ٹھنڈی ہو جاتی ہے۔ تصویر نمبر ۳۳ (ج) (د) میں بھٹی کا اوپر اور سامنے سے دیکھنے کا حصہ دکھایا گیا ہے۔

بھٹی کی نگرانی۔

۱۔ سب سے پھاری برتن نیچے کی تہ میں ہوں اور سب کا منہ باہر کی طرف ہونا چاہئے۔

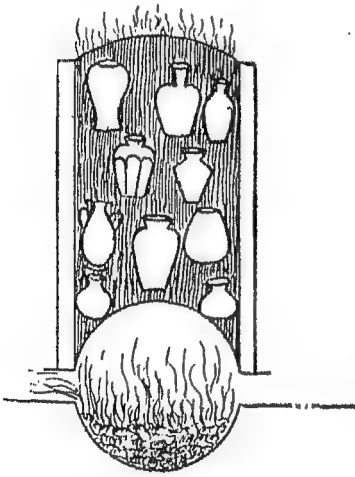
۲۔ بڑے برتنوں کے اندر اوپلوں کو توڑ کر بھر دینا چاہئے۔

۳۔ آگ بہت تیز نہیں جلتی چاہئے۔ سوراخوں کو کھولنے اور بند کرنے سے یہ ٹھیک کیا جاسکتا ہے۔

۴۔ جلتی بھٹی کے اندر تھوڑا چونا ڈال دینے سے برتن آسانی سے پک جاتے ہیں۔ بھٹی کا درجہ حرارت ۱۰۵۰ سے لے کر ۱۱۵۰ ف - ۵ تک ہوتا ہے۔



سستی اور ٹیکاؤ بھٹی۔ ناند کی شکل کا اور ایک بڑی ناند کے برابر بڑا گرٹھا زمین میں بنالینا چاہئے اور گرٹھے کے چاروں طرف مٹی کی ۶-۷ انچ اونچی دیوار بنانی چاہئے اور ایک بڑی ناند کو اس گرٹھے پر پلٹ کر رکھ دینا چاہئے۔ ناند رکھتے وقت ایک طرف ۶x۸ کا ایک حصہ کھلا رکھنا چاہئے۔ اس ناند میں ۷ سے ۱۱ تک سوراخ بنادینے چاہئیں۔ یہ سوراخ قریب آدھا انچ کے ہوں۔ اب ۶-۷ انچ کی دیوار کو اور اونچی کرنا چاہئے جس سے ناند کے اوپر ایک مخروط نما شکل



تصویر نمبر ۲۳

بن جائے (تصویر نمبر ۲۳) اس دیوار کی اونچائی ۳ یا ۴ فٹ ہونی چاہئے۔ ناند کے اندرونی حصہ میں فائر پروف مٹی لگائی جاسکتی ہے۔ جب بھٹی اچھی طرح سوکھ جائے تو ناند کے اوپر بنے ہوئے مخروط میں کچے برتنوں کو رکھنا چاہئے۔ ناند کے ایک طرف جو کھلا حصہ چھوڑا گیا ہے، اسی کے ذریعہ ناند کے اندر آگ جلانا چاہئے جو کچے برتن اور پر رکھے گئے ہیں انہیں یا تو ٹوٹے برتنوں سے یا کسی ناند سے ڈھک دینا چاہئے اور ایک سوراخ کر دینا

چاہئے جس سے دھواں باہر نکل سکے۔ جب آگ ۸ گھنٹے تک برابر جل چکے تو کھلے ہوئے حصہ کو بند کر دینا چاہئے اور بھٹی کو کھنڈی ہونے دینا چاہئے۔ اس کے بعد برتنوں کو باہر نکال لینا چاہئے۔

## ٹوٹے برتن جوڑنے کے طریقے۔

۱۔ سجاوٹ کے برتن جوڑنے کا طریقہ۔ گوند۔ بیل گری اور میتھی تینوں سم وزن لے کر اچھی طرح پیس لینا چاہئے۔ ایک رات پانی میں بھگو لینے کے بعد اس گھول سے تنگو ناپکی ہوئی مٹی کا باریک سفوف (کپڑے میں چھان کر) اُس میں ڈال کر ایک لبردی بنا لینا چاہئے۔ برتن کو جوڑنے کے لئے اُس کے ٹوٹے ہوئے کناروں کو پانی سے بھگو کر یہ لبردی لگا دینی چاہئے اور کناروں کو ملا کر سوکھنے دینا چاہئے۔ یہ جوڑ کافی مضبوط ہوتا ہے۔ لوہے کی ریتی سے رگڑنے پر بھی نہیں ٹوٹتا۔ لیکن پانی میں رکھنے سے کھل جاتا ہے۔ اس لئے جوڑ ہموار کرنے کے لئے پانی استعمال کیا جاسکتا ہے۔

۲۔ پانی کا پتکا جوڑ۔ برتن کے ٹوٹے ہوئے کناروں کو آگ پر گرم کر کے اگر چپڑا یا لاکھ لگا دیا جائے اور کناروں کو ملا کر ٹھنڈا ہوتے دیا جائے تو برتن جڑتا جاتا ہے۔ لیکن گرم پانی رکھنے سے کھل جاتا ہے۔

۳۔ ہلکی آئینہ یا گرم پانی کا پتکا جوڑ۔ ایک حصہ سمینٹ اور تین حصہ ریت کی پانی میں لبردی بنا کر جوڑنے سے برتن کافی مضبوط جڑ جاتا ہے۔ برتن جوڑنے سے پہلے اُس کے کناروں کو پانی سے گیا کر لینا چاہئے۔

۴۔ لکڑی ایپوناٹ و کانچ وغیرہ جوڑنے کا پتکا مسالہ۔ پھول میدہ کو پانی میں اُٹے کی طرح گوندھ لینا چاہئے اور تھوڑی دیر رکھنے کے بعد بہت سے پانی میں خوب دیر تک متھ لینا چاہئے۔ متھنے پر ایک جھلی نکل آئے گی۔ اُس جھلی کو پُرانے گڑ اور بلا جھجے چونے کے ساتھ پانی ڈال کر آئینہ بریلی کی طرح پکا لینا چاہئے۔ یہ مسالہ سریش سے کہیں زیادہ پتکا ہوتا ہے۔

## برتنوں کے رنگ۔

کچے ہوئے برتنوں پر لگانے کے رنگ۔ لکھنؤ، امر وہہ، گونڈہ اور سیتا پور کے علاوہ اور کہیں کے برتنوں پر پکنے کے بعد رنگ نہیں لگایا جاتا۔

(ا) لال۔ گہرو۔ ہرمزی۔ سیندور یا ٹیسو کے پھول اور چوڑے سے بنتا ہے۔

(ب) پیلا۔ پیوڑی۔ رام رنج اور ہڑتال سے بنتا ہے۔

(ج) نیلا۔ نیل۔ توتیا اور لاجورد سے بنتا ہے۔

(د) ہرا۔ سیم کی پٹیوں کو پیس کر بنایا جاتا ہے۔

ناگ بھنی کا پھول۔ ٹیسو کا پھول۔ مندی۔ جامن۔ ہار سنگھار اور ببول وغیرہ سے بھی بہت قسم کے رنگ نکالے جاتے ہیں۔ اگر برتن پر پہلا سفیدی نہیں کی گئی ہے تو ان برتنوں کو ان رنگوں میں سفیدہ ملا کر مندرجہ ذیل طریقوں کے مطابق کام میں لانا چاہئے:-

(ا) اس قسم کے رنگ بازار میں پردہ رنگنے کے رنگ ڈسٹیمپ یا پاؤڈر کلر س کے نام سے ملتے ہیں۔

۱۔ ٹیمپرا رنگ۔ گوند کے پتلے پانی میں اوپر بتائے ہوئے کوئی بھی رنگ ملا کر برش سے برتن کے اوپر لگائے جاسکتے ہیں۔ ان میں سوکھنے پر کوئی چمک نہیں ہوتی۔ یہ رنگ صرف خوبصورتی کے رنگ ہیں اور ملائم کپڑے سے رگڑنے پر ان میں ایک نفیس چمک بھی آجاتی ہے۔ لیکن پانی لگنے سے یہ پھر خراب ہو جاتی ہے۔

۲۔ ایک ٹیمپرا۔ اوپر دئے ہوئے رنگ انڈے کی سفیدی اور پانی (۳:۱) کے نسبت میں ملا کر کام میں لائے جاسکتے ہیں۔ یہ رنگ کچے برتن کے اوپر بھی کئے جاسکتے ہیں۔ اس سے برتن مضبوط ہو جاتا ہے۔ سوکھ جانے کے بعد کسی

چکنی چیز یا کانچ سے گھوٹنے سے برتنوں پر ایک چکدار پالش آجاتی ہے۔ یہ رنگ بہت دنوں تک اپنی چمک قائم رکھتا ہے اور اس میں کوئی دراڑ یا بلبلی بھی پیدا نہیں ہوتے۔ اس رنگ میں سرکہ اور کوئل وارنش ملا دینے سے چمک آجاتی ہے۔  
۳۔ آئل پینٹ۔ اوپر دئے ہوئے خشک رنگوں کو اسی کے تیل یا گیلی تیل کے سفیدے میں جو بازار میں ملتا ہے ملا کر کام میں لایا جاسکتا ہے۔ مٹی کا تیل رنگ کو پتلا کرنے کے کام میں لایا جاتا ہے۔ اس رنگ سے غیر چکدار رنگ بنتا ہے جو پانی سے نہیں گھلتا۔ لیکن گرد جھنے سے خراب ہو جاتا ہے۔

۴۔ اسپرٹ وارنش۔ ایک بوتل میں ایک تہائی حصہ چمڑا یا صاف کیا ہوا لاکھ لے کر اسپرٹ سے اوپر تک بھر دو۔ دھوپ میں تھوڑی دیر رکھنے کے بعد چمڑا پگھل جاتا ہے اور اوپر بتائے ہوئے رنگ اس میں ملا کر کام میں لائے جاسکتے ہیں۔ یہ خیال رکھنا چاہئے کہ بوتل کا رک بند کر کے دھوپ میں رکھی جائے۔ یہ وارنش لکڑی کے اوپر زیادہ لگائی جاتی ہے۔

۵۔ کوئل وارنش۔ تھوڑی سی رال اور اُسی کے برابر اسی کا تیل لے کر ہلکی آنچ پر اُسے پگھلا لینا چاہئے۔ اس کے بعد رال سے تین گنا بیروزہ اُس پر ڈال کر ہلکی ہلکی آنچ سے اُسے بھی پگھلا لینا چاہئے۔ ان سب کے پگھل جانے پر اُسے آنچ سے اُٹھا کر اٹھواں حصہ تاربین کا تیل اور حسب ضرورت مٹی کا تیل ڈال کر پتلا کر لینا چاہئے۔ یہ حل وارنش کا کام دیتا ہے اور مندرجہ بالا خشک رنگ بھی اس میں ڈال کر کام میں لائے جاسکتے ہیں۔

۶۔ موم کی وارنش۔ تاربین اور اسپرٹ برابر برابر لے کر اور ان دونوں کے برابر صاف سفید موم کو ہلکی آنچ میں پگھلا کر سب کو ایک جگہ حل کر لینا چاہئے اور پھر جیسے رنگ کی وارنش بنانی ہو اُسی قسم کا کپڑا رنگنے والا رنگ ڈال کر تیار کیا

جاسکتا ہے۔ زیادہ تر سیاہ اور بھورا رنگ کام میں لایا جاتا ہے۔ سیاہ رنگ کے لئے کاجل ڈالنے کی ضرورت ہوتی ہے اور سفید پالش کے لئے کوئی رنگ ڈالنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ پالش جوڑتے اور چمڑے پر بھی کی جاسکتی ہے۔

۷۔ برتنوں پر ابرسی کا رنگ کرنا۔ یہ رنگ بالکل اسی طریقے سے کئے جاتے ہیں۔ جیسے کاغذ کی ابرسی بنائی جاتی ہے۔ برتن کے اوپر پہلے نمبر ۳ کے قاعدے کے مطابق کوئی ایک رنگ لینا چاہئے۔ خشک ہو جانے کے بعد کسی گہرے برتن کو اس کی نصف اونچائی تک پانی سے بھر لینا چاہئے اور نمبر ۳ یا ۵ کے اچھے طرح طرح کے رنگوں کو مٹی کے تیل میں ملا کر پانی کے اوپر چھڑک دینا چاہئے۔ کسی لکڑی سے پانی کو ہلانے پر ان رنگوں کی پانی پر لہریں سی دوڑنے لگیں گی۔ اب برتن کو آہستہ سے اس میں ڈبو کر نکال لینا چاہئے۔ اس سے پانی کی سطح کے اوپر کا سب رنگ برتن کی سطح سے اوپر آجائے گا۔ سوکھنے کے بعد نمبر ۴۔ ۵ یا ۶ کی وارنش کی جاسکتی ہے۔ یہ رنگ کاغذ۔ پنسل۔ ہولڈر۔ مٹی کے برتن۔ لکڑی یا دھات کسی پر بھی کیا جاسکتا ہے۔

۸۔ کانسے کا رنگ۔ پہلے برتن کو کالا اور پیلا رنگ لینا چاہئے۔ اس سے ایک طرح کا بھورا رنگ ہو جائے گا۔ کانسے کا رنگ کی مقدار بہت کافی ہونی چاہئے۔ رنگ کے سوکھنے سے پہلے ہی ایک کپڑے میں تھوڑا سا سنہرا پاؤڈر لے کر پوٹلی سے اس پر تھوڑا تھوڑا چھڑک دینا چاہئے۔ یہ رنگ بہت باریک ذروں میں رنگ کے اوپر بیٹھ جائے گا۔ جس سے برتن کے اوپر دھات کا سا رنگ آجائے گا۔ سنہرے پاؤڈر کی جگہ اسی طرح روپلا پاؤڈر بھی کام میں لاسکتے ہیں۔ بعد میں اس رنگ پر کوئی بھی وارنش کی جاسکتی ہے۔ سنہرے اور روپلا پاؤڈر وارنش کے اندر ملا کر بھی معمولی رنگ کی طرح استعمال کئے جاسکتے ہیں۔

۹۔ برتن کے اوپر وارنش سے کابنج کی سی چمک لانا۔ پہلے برتن کو نمبر ۱۲ سے رنگ دینا چاہئے۔ اس کے بعد نمبر ۱۴ یا نمبر ۱۵ کی وارنش کی کٹی تہ ایک دوسرے کے اوپر لگانی چاہئیں تاکہ وارنش کی ایک موٹی تہ برتن کے اوپر جم جائے۔ گیلی وارنش کے اوپر دوسری تہ نہیں لگانی چاہئے۔ ایک دو دن سوکھ جانے کے بعد ریگ مال سے رگڑ کر اس کو اور ایک ساکر لینا چاہئے۔ پھر ایک ماٹم کپڑے کو اسی کے تیل میں بھگو کر پوری سطح کو چکنا کر لینا چاہئے۔ اس کے بعد تازی وارنش لے کر ایک تہ اور کر دینی چاہئے۔ سوکھ جانے کے بعد ریشمی کپڑے کو اسپرٹ میں بھگو کر رفتہ رفتہ اتنا رگڑنا چاہئے کہ برتن میں مٹہ دکھائی دینے لگے نمبر ۳ کے رنگ پر وارنش کبھی کام میں نہ لانا چاہئے۔

۱۰۔ رنگوں کا چھڑکنا۔ اگر کچھ رنگوں کو ایک دوسرے کے اوپر چھوٹی چھوٹی بندریوں کی شکل میں چھڑکا جائے تو وہ بہت خوشنما معلوم ہوتی ہیں۔ اس کے لئے نمبر ۱۳ کے رنگ کام میں لائے جاسکتے ہیں۔ رنگوں کے سوکھنے کے بعد کوئی بھی وارنش کی جاسکتی ہے۔ رنگ چھڑکنے کے لئے نیچے دی ہوئی چیزیں کام میں لائی جاسکتی ہیں:-

(۱) دانت ما بھجنے کا پرنایا برش۔ تیار کئے ہوئے رنگ میں برش کو ہلکا سا ڈبو کر نکال لیتے ہیں۔ برش کے اندر رنگ اتنا زیادہ نہیں لینا چاہئے کہ وہ ٹپکنے لگے۔ اس کے بعد اٹھکی سے پنسل سے یا ہولڈر کے بے برش کے بالوں میں لگے ہوئے رنگ کو رفتہ رفتہ برتن کے اوپر چھڑکنا چاہئے۔ جس سے رنگ چھوٹے چھوٹے ڈبوں کی شکل میں برتن کے اوپر گرے۔ اس سے اسٹینسل یا قدرتی پھول پتیاں بھی برتن کی سطح کے اوپر لگا کر رنگی جاسکتی ہیں۔

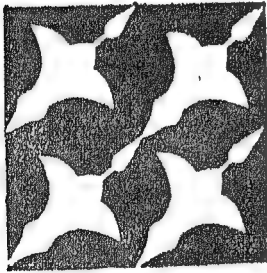
(۲) مٹہ۔ لوہے کی دو نمیاں لو جن میں ایک پتلی اور لمبی دوسری موٹی

اور چھوٹی ہو۔ یہ ایک دوسرے کے سرے پر بٹری ہوتی ہے اور کسی بھی طرف موڑی جاسکتی ہے۔ یہ نلی کو رنگ کی پیالی میں رکھ کر دوسری نلی کے ذریعے منہ سے پھونک مارنے سے رنگ کی چھوٹی چھوٹی بوندیں بڑتن کے اوپر گرائی جاسکتی ہیں۔

رج، بانی کا پھوہارا۔ یہ بھی بڑی بڑی چیزوں کے لئے کام میں لایا جاسکتا ہے۔ لیکن اس میں ایک دم زیادہ رنگ گرنے کا ڈر رہتا ہے اور بہت سا رنگ خراب جاتا ہے۔

## آلو کے ٹھپٹوں کی چھپائی

اکثر سب ہی لڑکوں کے دل میں یہ خواہش رہتی ہے کہ وہ کوئی نہ کوئی ڈیزائن تیار کریں۔ یہ خواہش بہت قوی ہوتی ہے۔ اس جذبے کو مناسب راستے پر



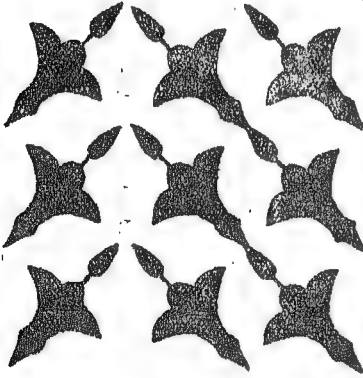
شکل نمبر ۲۳۰



شکل نمبر ۲۳۹

لے جانے کے لئے کھوڑے بہت اشارات کی ضرورت ہے۔ ڈیزائن کی تعریف بتانا مشکل ہے۔ ایک اچھا ڈیزائن وہی کہا جاسکتا ہے جو کہ ہمارے جذبات کو ظاہر کرے اور جس کی لائیں اور ترتیب خاص طور سے ایک دوسرے سے تعلق رکھتی ہوں۔ یہ سب اسی وقت ہو سکتا ہے جب کہ سادہ سے سادہ بنونے ایک سلسلے میں رکھے جائیں۔ ڈیزائن بنانے کے لئے کسی بھی شکل کو لیا جاسکتا ہے۔ مشق ہو جانے پر پیچیدہ شکلوں سے بھی بہت خوش نما ڈیزائن بنائے جاسکتے ہیں۔

ڈیزائن بنانے کی مشق شروع کرنے کے لئے سب سے آسان طریقہ آلو کاٹ کر اُس کے ٹھپے بنانا ہے۔ ان ٹھپوں کو سلسلے سے چھاپنے سے ایک خوش نما ڈیزائن بن جاتا ہے۔ جیسا کہ تصویر نمبر ۲۳۹ سے ۲۴۱ تک میں دکھایا گیا ہے۔ آلو کا ٹھپہ ایک چھوٹا بچہ بھی بنا سکتا ہے۔ اس کے لئے زیادہ سامان



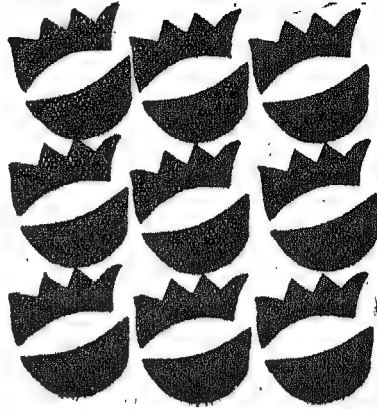
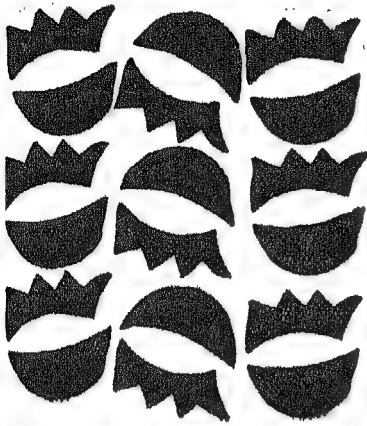
کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ایک سڈول شکل کا آلو اور ایک معمولی چاقو سے کام چل جاتا ہے۔ آلو کو چوڑائی کی طرف سے اس طرح کاٹو کہ دونوں پائے ایک سطح میں ہوں۔ سطح کے اونچا نیچا ہونے پر ہلک ٹھیک نہیں چھبے گا۔ آلو کے دونوں ٹکڑے ایک سے نہیں کٹ سکتے ہیں۔ ان میں کچھ نہ کچھ فرق رہ ہی جاتا ہے۔ سب سے پہلے لڑکوں کو یہ محسوس کرانا چاہئے کہ آلو

شکل نمبر ۲۴۱

نہ کچھ فرق رہ ہی جاتا ہے۔ سب سے پہلے لڑکوں کو یہ محسوس کرانا چاہئے کہ آلو



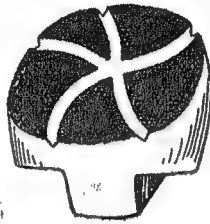
۳۰۲



شکل نمبر ۲۴۳



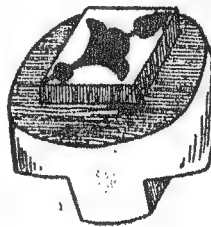
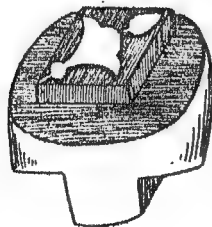
شکل نمبر ۲۴۲



شکل نمبر ۲۴۶

شکل نمبر ۲۴۵

شکل نمبر ۲۴۴



شکل نمبر ۲۴۷

کے سادے ٹپے کو دہراتے ہوئے چھاپنے سے بھی خوشا نمونہ تیار ہو جاتا ہے۔ دیکھو نمونہ شکل نمبر ۲۴۲، نمبر ۲۴۳۔ دوسرا نمونہ اسی ٹپے کو پتھو کوور کاٹ کر بنایا جاسکتا ہے۔ جیسا کہ شکل نمبر ۲۴۴ میں دکھایا ہے۔ اسس جو کورے میں دو ٹیرھی ٹیرھی لکیریں نمونے کے موافق کاٹ لو اور ان لکیروں کے نیچے کے حصے کو چاقو سے علیحدہ کر دو۔ اب اسے چھاپتے ہوئے دہراؤ۔ انوکھے ٹپے کی سطح پر برش سے رنگ یا سیاہی لگا دو یا اسے الٹ کر نیلے رنگ پر رکھ کر اٹھا لو اور کاغذ پر چھاپ لو۔ کوئی بھی رنگ کام میں لایا جاسکتا ہے۔ آلو کے کچھ بلاک تصویر نمبر ۲۴۴ سے نمبر ۲۴۷ تک میں دئے ہوئے ہیں۔ اسی طرح مرضی کے مطابق اور بھی دوسرے نمونے تیار کئے جاسکتے ہیں۔ اوپر کے ٹپوں میں لکیر دار کانے حصے کو چاقو سے کچھ گہرائی پر نکال کر علیحدہ کر دینا چاہئے۔

نوٹ۔ آلو کے بلاک جلدی خراب ہو جاتے ہیں۔ کچھ دن تک ان کو گیلے کپڑے میں پیسٹ کر رکھ سکتے ہیں۔ بلاک ربڑ کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں سے بھی بن سکتے ہیں اور وہ ہمیشہ رکھے بھی جاسکتے ہیں۔ لیکن ربڑ کا کاغذ اتنا آسان نہیں ہوتا جتنا کہ آلو کا۔ ربڑ کے کاٹنے میں زیادہ سہولت برتنی پڑتی ہے۔ نوٹ۔ ٹپے پر کھینچے ہوئے خطوط کے آس پاس کی سطح کو جب چاقو سے نکال دیتے ہیں تو اسے دبا ہوا کہتے ہیں اور جب کھینچے ہوئے خطوط کو نکال دیتے ہیں تو وہ ابھرا ہوا کہلاتا ہے۔ کیونکہ نکات ہوئے حصوں میں رنگ نہیں لگتا ہے۔

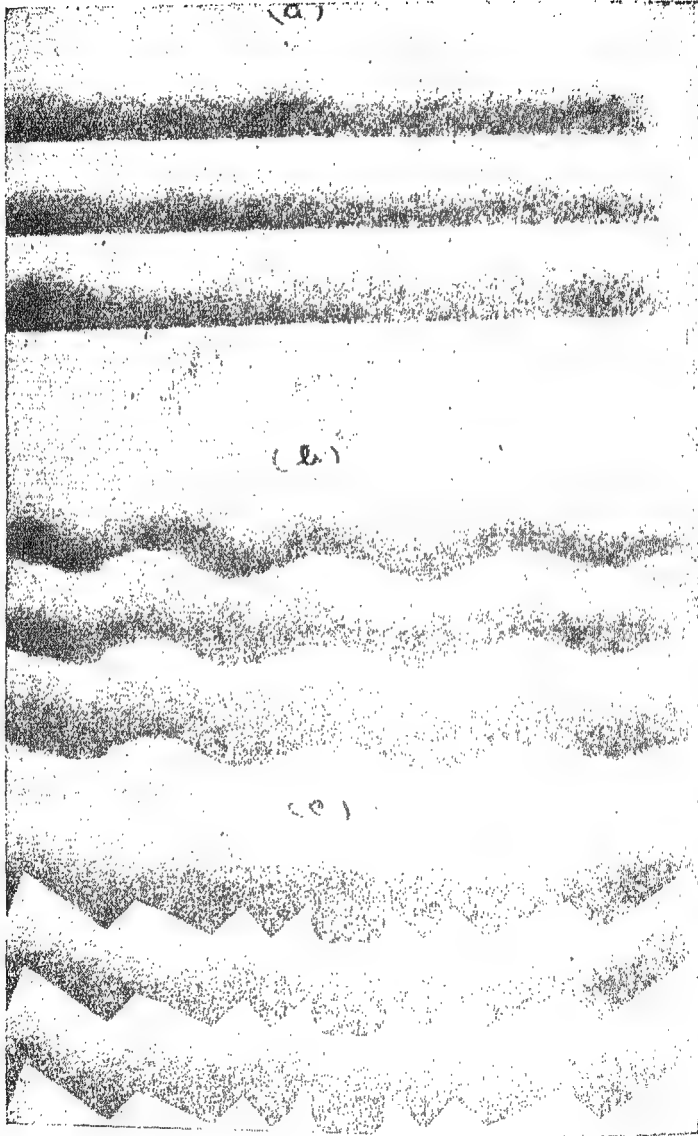
ان چھپتوں کو دو یا تین رنگوں میں بھی ایک کے بعد دوسرا اور تیسرا رنگ چھاپ سکتے ہیں۔ اپنے ڈیزائن کے مطابق ڈیزائن ہم کی طریقوں سے چھاپ سکتے

ہیں۔ جیسا کہ تصویر نمبر ۲۴۳، نمبر ۲۴۴ میں دکھایا گیا ہے۔  
 ان ٹھپوں سے ڈیزائن بنانے میں کسی خاص طریقے کی پابندی کرنے کی  
 ضرورت نہیں ہے۔ ڈیزائن بناتے ہوئے لڑکے خود محسوس کریں گے کہ ان  
 کو اُمید سے زیادہ اچھا نتیجہ خود ان کے کائے ہوئے ٹھپوں سے حاصل  
 ہو رہا ہے۔ کائنات کے علاوہ ان ٹھپوں کو ڈیزائن پر رکھنے کے طرح طرح  
 کے طریقے زیادہ عمدہ ان پر پیدا کرتے ہیں۔

رنگین ڈیزائن کی خوبی اور ٹھپے سائل سے بچھانے کے طریقوں کی مشق  
 کرتے ہوئے ان کو دو یا تین رنگوں میں چھاپنا چاہئے۔ چھپنے پر ٹھپوں کا  
 دھراؤ اور ان کے عجیب رنگ باری باری بچھے ہوئے بہت خوش نما معلوم  
 ہوتے ہیں۔ آلو کے ٹھپے کے بعد کاغذ کے ٹکڑے کاٹ کر ان کو چوڑے  
 برش سے پاؤڈر یا پوسٹر کے رنگوں سے چھاپ کر ڈیزائن بنانا چاہئے۔ جیسا  
 کہ اسٹینسل ڈرائنگ کے ساتھ بتایا جائے گا۔

ڈیزائن کے درجنوں نمونے کاغذ پر تیار کر لینے سے کوئی فائدہ نہیں ہے۔  
 جب تک کہ کسی خاص چیز جیسے کتاب کا سرورق یا کسی کیڑے پر ان کا اُتال  
 نہ کیا جائے۔ اس لئے عمل کو ذہن میں رکھ کر ڈیزائنوں کی مشق کرنا چاہئے۔  
 دو رنگوں سے چھاپنے کے لئے ہم کو دو بلاک ٹھیک اُسی ناپ کے  
 بنانے چاہئیں تاکہ ایک کو ایک رنگ سے چھاپنے کے بعد دوسرے کو  
 دوسرے رنگ سے پہلے ٹھپنے کی چھاپ کے اوپر بچھا دیں۔ اس کے لئے بلاک  
 کے نمونے کی ناپ کو سہولت سے ڈیس کر لینا چاہئے اور ڈیس کے ہونے نمونے  
 کے اُتال پر دوسرے بلاک کو بھی ایک سا کاٹنا چاہئے۔

۳۰۵

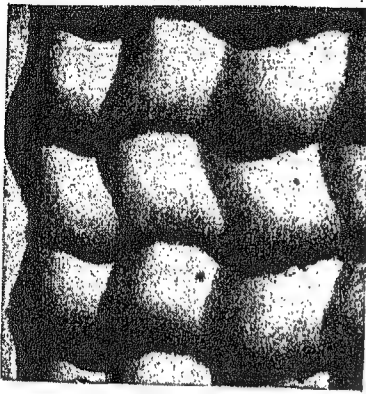


شکل نمبر ۲۳۸

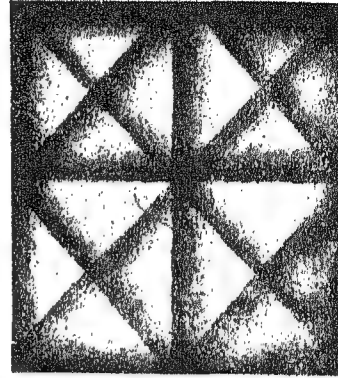
## اسٹینسل کا کام

سادے کاغذ کے ٹکڑے کی سیدھی کوریا کتارے کو بدلتے ہوئے اسٹینسل  
برش سے چھاپنے پر ایک خوبصورت نمونہ بن جاتا ہے لیکن اس سے پہلے  
ہم یہ بتادینا چاہتے ہیں کہ رنگ کس طرح پلیٹ پر سے برش میں لینا چاہئے  
اور کون سے رنگ طالب علموں کو اسٹینسل چھاپنے میں آسان پڑیں گے۔  
پاؤڈر رنگ پلیٹ پر رکھ کر اس کو تھوڑے پانی سے گیل کر دو اور پلیٹ پر چاقو  
سے برابر کر دو۔ تب اسے برش سے اٹھا کر استعمال کرو۔ اس بات کا خیال رکھنا  
چاہئے کہ برش زیادہ گیلا نہ ہونے پائے۔ اگر ایسا ہوا تو کاغذ یا کپڑے  
پر کمپیں پر زیادہ اور کمپیں پر کم رنگ لگے گا۔ رنگ کا بچھاؤ یکساں رکھنے کے لئے  
ہم کو برش کو قریب قریب خشک ہی رکھنا چاہئے۔ رنگ صرف برش کے بالوں  
کے سرے پر ہی لگے۔ اسی طرح یوب کے رنگ یا تیل کے رنگ کو اسی کے  
تیل اور تارپین یا وارنش میں ملا کر استعمال کرنا چاہئے۔

حاشیہ چھاپنے کا ڈھنگ تصویر نمبر ۲۴۸ میں دیکھو۔ اس میں پہلے سیدھا  
حاشیہ (a) چھاپا گیا ہے۔ بعد کو ایک کاغذ کی پٹی کو کتارے کی طرف ہاتھ ہی  
سے اونچا نیچا بھاڑ کر چھاپا گیا ہے۔ (ب) بعد میں اسی حاشیہ کو فیٹی سے  
کاٹ کر چھاپا گیا ہے۔ (c) ان سب نمونوں میں ڈوائی دینے کی کمپیں بھی  
ضرورت نہیں پڑیں۔ اس طرح کے اسٹینسل کاٹنے میں ہم کو صرف ایک تیز  
فیٹیجی کی ضرورت پڑتی ہے۔ کاغذ یا تو بالش کا ہو یا پھر معمولی ڈرائنگ کا کارٹریج  
کاغذ بھی استعمال کر سکتے ہیں۔ اگر یہ نہ ملیں تو کوئی بھی معمولی ردی کاغذ سے کام  
لے سکتے ہیں۔ اگر اس سے زیادہ کام کرنا ہے تو کاغذ پر چپڑے کا پالش لگا لینا



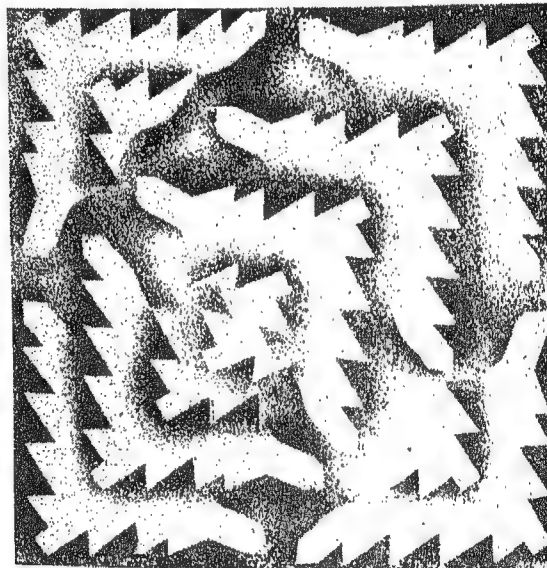
شکل نمبر ۲۵



شکل نمبر ۲۴۹



اکائی



شکل نمبر ۲۵۱

موضوع ۳۹

چاہئے تاکہ وہ کاغذ صاف یا جاسکے اور کئی بار استعمال کرنے کے کام آسکے۔  
 دوسرا نمونہ تصویر نمبر ۲۴۹ میں دیکھو۔ سیدھے حاشیہ کو ادل بدل کر چھپانے  
 سے کتنا نفیس نمونہ تیار ہوا ہے۔ تیسرا نمونہ تصویر نمبر ۲۵۰ میں دیکھو۔ کاغذ کے  
 دو چھوٹے ٹکڑے (a) اور (b) کی ایک معمولی شکل کاٹ کر سلسلے سے  
 چھپانے سے کتنی خوشنمائی آگئی ہے۔ ایک ہی رنگ کو گہرا اور ہلکا کر کے چھپانے کا  
 نمونہ نمبر ۲۵۱ و نمبر ۲۵۲ میں دیکھو۔ یہاں ایک سے زیادہ رنگ استعمال کئے گئے  
 ہیں۔ مگر یہاں رنگ کے پلیٹ نہ دے سکنے کی وجہ سے ایک رنگ کے بینل  
 میں ہلکے اور تیز رنگ دے کر دکھایا گیا ہے۔ پتلے ہلکے رنگ سے ایک اکائی  
 کے چھاپ لینے پر دوسری اکائی کو اُس سے تیز رنگ سے چھاپ کر تیسری  
 اکائی کو اُس سے بھی تیز رنگ سے چھاپا گیا ہے۔

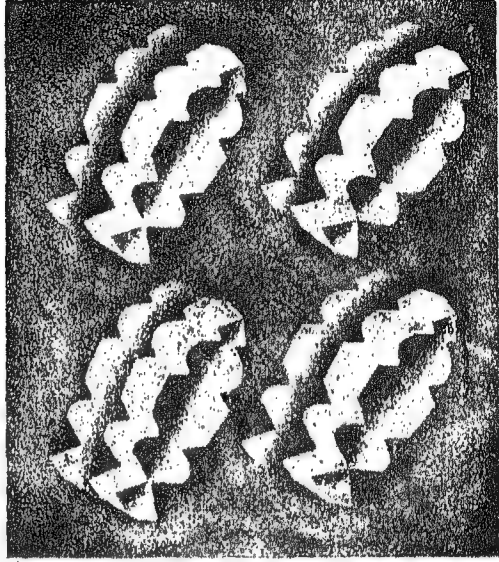
جب ایک اکائی سے زیادہ اکائی اسٹینسل کی جاتی ہے اور ایک رنگ سے زیادہ  
 رنگ ڈیزائن میں استعمال لئے جاتے ہیں تو ایک اکائی اور ایک رنگ کا عمل  
 ڈیزائن پر پورا کر کے دوسری اکائی اور دوسرا رنگ استعمال کرنا چاہئے تصویروں  
 کے دہرانے میں بھی اسی طرح عمل کیا جاتا ہے۔ ایک ڈیزائن کے لئے رنگ کافی  
 مقدار میں گھول لینا چاہئے۔ ورنہ ایک ڈیزائن چھاپتے وقت اگر وہ کم ہو گیا تو  
 پھر سے بنانے میں اُس کی رنگت کم اور زیادہ ہو سکتی ہے اور ڈیزائن کے بگڑ  
 جانے کا اندیشہ رہتا ہے۔

اسی قسم کے اسٹینسل میں قینچی کے کام کا عمل کنارے کو کاٹنے اور مختلف  
 قسم کے نمونے۔ گولائی اور کوئے وغیرہ کاٹنے میں کیا جاتا ہے۔ ان نمونوں کو اپنی  
 مرضی کے مطابق کاٹ کر چھپانے سے ٹکڑوں میں نئے نئے ڈیزائنوں کو بنانے کی  
 قابلیت میں اضافہ ہوتا ہے۔

۳۰۹



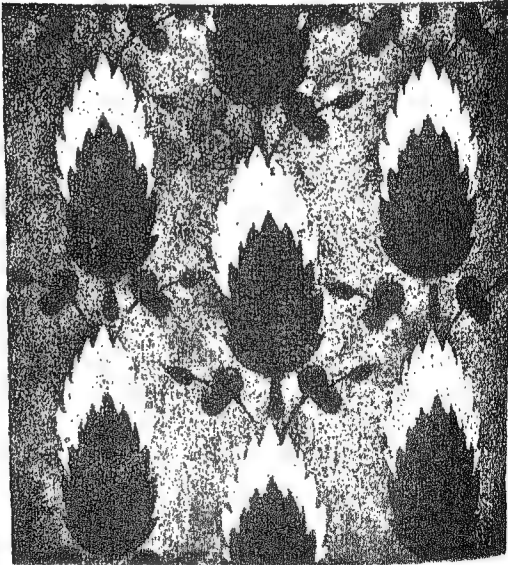
اکائی



= شکل نمبر ۲۵۲



اکائی



شکل نمبر ۲۵۳



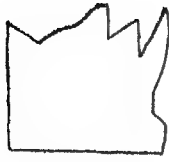
ایک سی دوہری اکائی کا چھاپنا۔ کاغذ کو دہرا کر کاٹنے پر پتی کی شکل علیحدہ  
بکھل آئے گی۔ یہ ایک اکائی ہوئی۔ پتی نکالنے پر پتی کا خاکہ دوسری اکائی ہوئی۔ اب  
پہلے پتی کو چھاپ لو اور پتی کے خاکے کو تیز رنگ سے اس چھاپے پر دہرا دو  
جیسا کہ تصویر نمبر ۲۵۳ میں دکھایا گیا ہے۔

اسی طرح دہری اور تیرھی اکائی کا چھاپنا تصویر نمبر ۲۵۴، ۲۵۵ میں دیکھو۔

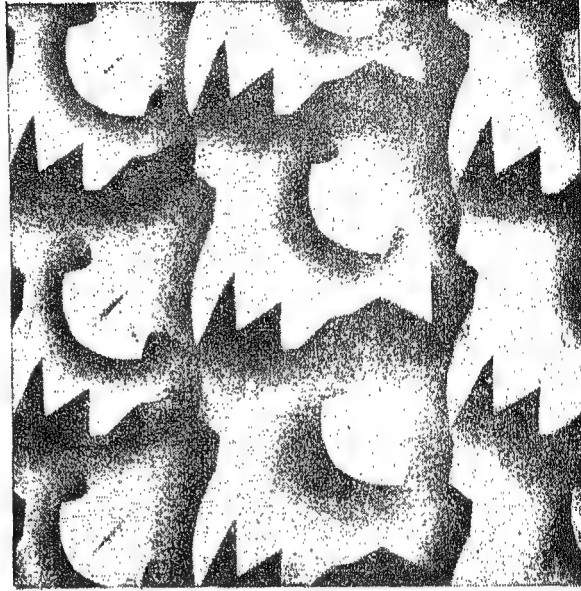
## تصویر بنانے کے سامان

کچھ اور کرنے سے پہلے ہم یہ بتادینا ضروری سمجھتے ہیں کہ غیر بتوری رنگ  
یعنی پوسٹر اور پاؤڈر رنگوں کا استعمال ایسے کاغذ پر کرنا چاہئے جس پر کہ وہ ٹھیک  
طور سے بچھ سکیں۔ کاغذ کے رنگ پر اطمینان سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔  
اگر کاغذ کے رنگوں کا انتخاب ٹھیک نہیں کیا گیا ہے تو اس کا پس منظر بیکار  
ثابت ہوگا۔ غیر بتوری رنگوں کا بچھاؤ ہمیشہ ایک کے اوپر دوسرے کا ہوتا  
ہے۔ سیاہ رنگ یا رنگوں میں کالے رنگ کو ملا کر ہمیشہ آخر میں استعمال کرنا  
چاہئے۔ تیز رنگوں کے اوپر ہلکے یا دھندلے رنگ جو کہ رنگوں میں سفید  
ملا کر تیار کئے جاتے ہیں بچھانے چاہئیں۔ نارنجی رنگ پر سفید ملا یا ہوا رنگ  
اچھا نہیں معلوم ہوگا۔

کاغذ پر سجاوٹ کے سادے نمونے بھی اسٹینسل سے لئے جاسکتے ہیں۔  
کنارے والے اسٹینسلوں کے استعمال سے خوشنما تصویریں بھی بنائی جاسکتی  
ہیں۔ تصویر نمبر ۲۵۵، ۲۵۶ میں دیکھو۔ ہوشیار ہی اس بات کی دیکھنی چاہئے  
کہ کون سا حصہ کب اور کہاں پر چھاپنا چاہئے۔ ایک ہلکے رنگ کے حصے  
کو چھاپنے کے بعد دوسرا اس سے گہرے رنگ والا حصہ چھاپنا چاہئے۔



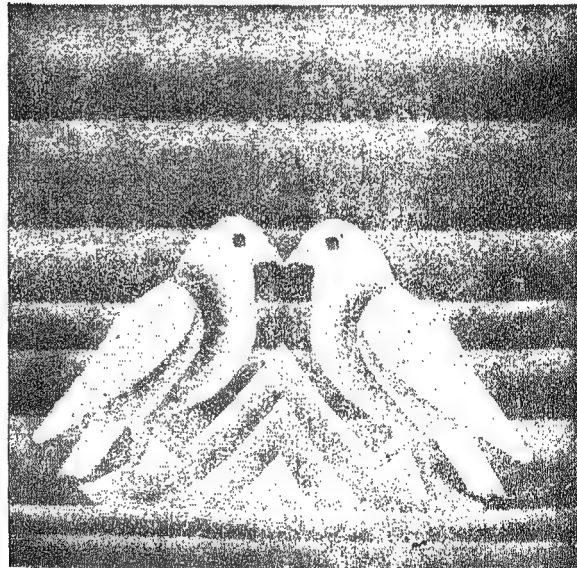
ددری اکائی



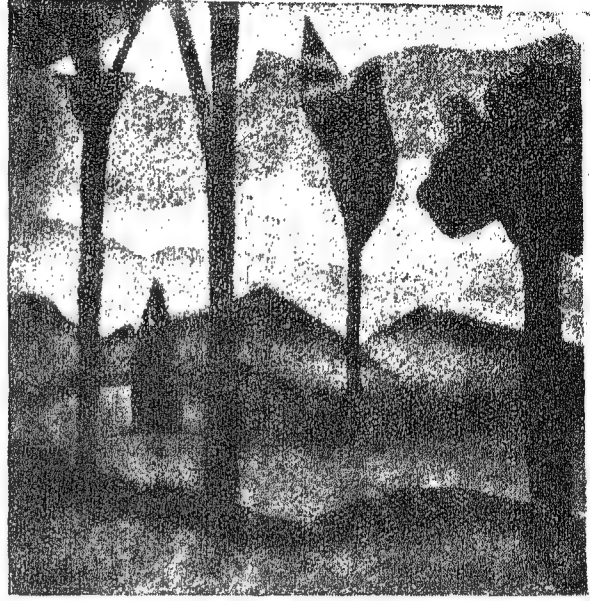
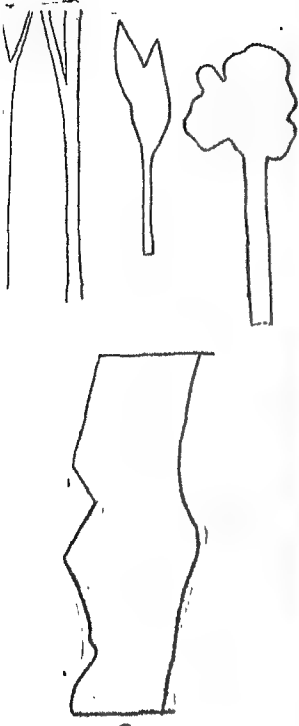
شکل نمبر ۲۵۴



بیمهری کائی

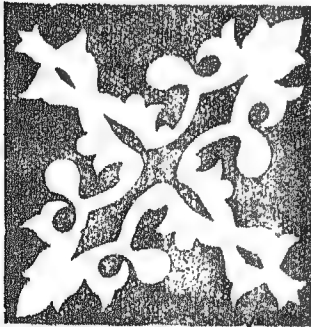


شکل نمبر ۲۵۵

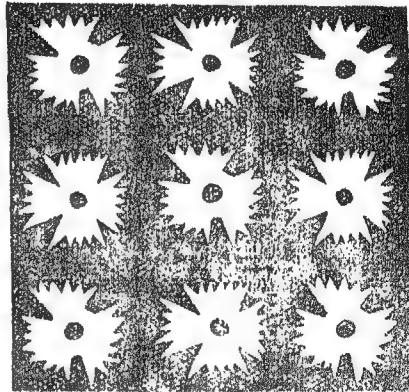


شکل نمبر ۲۵۶

کئی اکائی



شکل نمبر ۲۵۸



شکل نمبر ۲۵۷

اس طرح ہلکے رنگ والا حصہ جتنا ضروری ہو اتنا چھوڑ کر باقی گہرے رنگ سے دب جائے گا اور برابر ڈھنگ سے کمی و بیشی کرنے پر تصویر پوری بن جائے گی۔  
 مشوکا رڈ اور لیٹرنگ۔ کنارے والے اسٹینسل کا استعمال پوسٹر اور  
 حروف میں بھی کیا جاتا ہے۔ تصویر نمبر ۳۱ میں دیکھو۔ کاغذ کے حروف کو کاٹ کر  
 لگا دیا گیا ہے۔ باقی میں اُسی طریقے سے کام کیا گیا ہے جیسا کہ تصویر بنانے میں  
 کیا جاتا ہے۔

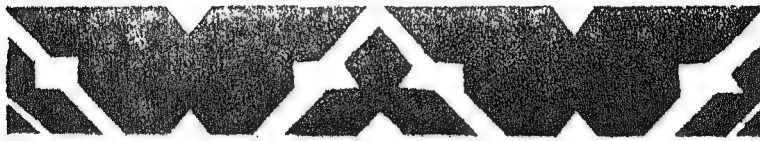
## اسٹینسلنگ

اسٹینسل کو اگر ہم کرشیل آرٹ کہیں تو نامناسب نہ ہوگا۔ اسٹینسل ہمیشہ اُس  
 وقت کاٹا جاتا ہے جب ایک ہی نمونے کو ہمیں کئی مرتبہ چھاپنے کی ضرورت  
 ہوتی ہے تو اس کی آسان تدبیر یہی ہے کہ اُس کی اکائی کا ایک اسٹینسل پلیٹ  
 کاٹ کر جتنی بار ضرورت پڑے اتنی بار اُسے دہرا دیں۔ اس سے وقت کی بہت  
 کافی بچت ہوتی ہے اور نمونے بھی سب ایک سے چھپتے ہیں۔  
 اسٹینسل کئی طرح سے کاٹے اور چھاپے جاتے ہیں۔ چینی اور کاغذ کے  
 کوئی بھی ایک اکائی کاٹ کر دہراتے ہوئے چھاپنے سے ڈیزائن کے اچھے اچھے  
 نمونے تیار ہو جاتے ہیں۔ جیسا کہ کنارے کے اسٹینسل میں بتایا گیا ہے۔  
 اب دوسرے قسم کے اسٹینسل وہ ہوں گے جن میں ٹائی دینے کی ضرورت  
 نہیں پڑتی۔ اس کے نمونے تصویر نمبر ۲۵، نمبر ۲۵ میں دیکھو۔  
 تیسرے قسم کے اسٹینسل وہ ہوں گے جن میں ٹائی دینے کی ضرورت پڑتی ہے۔  
 یہاں پر ہم ٹائی کی قسمیں بتا دینا ضروری سمجھتے ہیں۔  
 ٹائی کاغذ یا پلیٹ کے وہ حصے ہوتے ہیں جو کہ کاٹے ہوئے حصوں کو

۳۱۳



شکل نمبر ۲۵۹



شکل نمبر ۲۶۰



شکل نمبر ۲۶۱



شکل نمبر ۲۶۳



شکل نمبر ۲۶۲

پکڑے رہتے ہیں۔

ڈائریکٹ ٹائی ہمیشہ پلیٹ کے کنارے کے متوازی رہتی ہے۔ (تصویر

نمبر ۲۵۹)۔

ترپچی ٹائی کو نے بناتی ہوئی کاٹی جاتی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۶۰)۔

اسٹینسل میں ٹائی ہمیشہ دہرائی جاتی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۶۱)۔

بہت زیادہ ٹائی دینے سے اسٹینسل پلیٹ کمزور ہو جاتا ہے۔ سب ہی

ڈیزائن کے اسٹینسل نہیں کاٹے جاسکتے ہیں۔ اسٹینسل کاٹنے میں جن

چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے وہ مندرجہ ذیل ہیں:-

اسٹینسل پلیٹ کے لئے کاغذ۔ چمڑا اور اسپرٹ ملا کر لگا دینے سے کاغذ جلدی

خراب نہیں ہوتا۔ مگر اس طرح کاغذ کچھ سخت ہو جاتا ہے۔ اس لئے زیادہ تر تیل اور

موم سے بنا ہوا کاغذ جو کہ بازار میں اسٹینسل کے لئے خاص طور سے ملتا ہے

ہمیں استعمال کرنا چاہئے۔ یہ کاغذ آسانی سے کٹ جاتا ہے اور زیادہ دیر پا ہوتا

ہے۔ چھاپنے کے بعد پلیٹ کو دھو کر رکھنا چاہئے۔ چھاپنے کے لئے کاغذ

پانی کے رنگوں کو کام میں لاتا چاہئے اور کپڑے پر چھاپنے کے لئے ہمیں پتے تیل

لے رنگوں کو استعمال کرنا چاہئے۔ مگر یہ رنگ ایسے ہیں جنہیں ملوں کے باہر

حاصل کرنا اکثر ناممکن ہوتا ہے۔ بالوں کے برش سے جن کا ہینڈل چھوٹا ہوتا

ہے اور جو بازار میں خاص طور سے اس کام کے لئے ملتے ہیں یا پھر اور کسی طریقے

سے پلیٹ چھاپا جاسکتا ہے۔ برش کے نہ ہونے سے ہاتھ میلے ہو جاتے ہیں۔

اگر اچھے برش نہ مل سکیں تو میت یا تاڑکی ڈنڈی کے چھوٹے ٹکڑے کی کو پچی

بنا کر بھی پلیٹ چھاپ سکتے ہیں۔

چپچی نکیلی۔ تیز اور ہلکی ہونی چاہئے۔ چاقو یا نہرنی ایسی ہونی چاہئے جس کی

لو کہ تیز ہو اور جو ایک بار چلانے سے کاغذ کو صاف کاٹ سکے۔ ان کی نوکوں کو سبکی پرنیچ بیچ میں کام کرنے وقت تیز کرتے رہنا چاہئے۔ نہرنی یا چاقو کی حرکت کی سمت کاٹنے والے کی طرف ہونے میں سہولت ہوتی ہے۔

کمرشیل لائن میں اسٹینسل بہت مفید ہوتا ہے۔ کیونکہ جیسے۔ پتیل۔ چین۔ تانبا وغیرہ وصحاتوں کے پتلے پتروں کے ڈیزائن پلیٹ تیار کر کے پروگرام کے ذریعہ بہت کم وقت میں ہی بڑے بڑے ٹھکان کے ٹھکان سینٹر بلاسٹ کر کے رکھ دئے جاتے ہیں۔ ڈیزائن بنانے میں کامیابی ہو جانے پر اپنی قوت فکر کو طرح طرح کے کام کی چیزوں کی طرف منبذول کرنا چاہئے اور حسب ضرورت اپنی ایک نئی روش اختیار کر کے کام کرنا چاہئے۔ اسٹینسل کا کام میز پوش۔ پردوں۔ حاشیوں اور کوئوں کو سجانے اور پوسٹرس بنانے میں طرح طرح کے چیک چھینٹ وغیرہ چھاپنے، میگزین اور کتابوں کے ٹائٹل بیچ (سرورق) کے ڈیزائن بنانے میں کیا جاتا ہے۔



شکل نمبر ۲۶۴

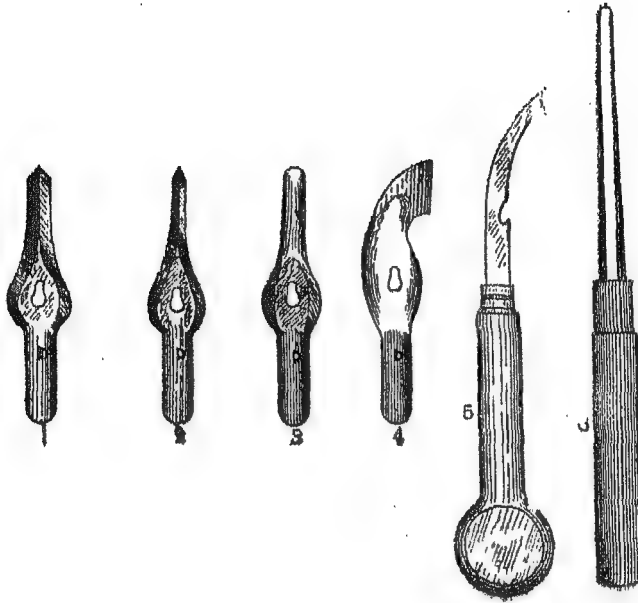
قدرتی۔ آرائشی۔ واضح اور جیومیٹرک ڈیزائنس کے جو نمونے اس کتاب میں دے گئے ہیں، اُن پر غور کرتے ہوئے ہم کو اسٹینسل پلیٹ تیار کرنے چاہئیں۔  
(تصویر نمبر ۲۶۲، نمبر ۲۶۳، نمبر ۲۶۴)۔

اڑتی ہوئی یا بیٹھی ہوئی چیزیاں اور دوڑتے کھڑے یا بیٹھے ہوئے جانوروں کے بہت اچھے اسٹینسل کاٹے جاسکتے ہیں۔ ان چیزوں کو سجاوٹ میں استعمال کرنے سے زیادہ خوشامی آجاتی ہے۔ اسکول کے بھنڈے، پردے، فرش اور دیواروں کی سجاوٹ، ناٹک کے پردے، سینے کے کپڑے، پوسٹرس، بیلے کارڈس اور دوسرے قسم کے اشتہارات وغیرہ کی مشق کرتے ہوئے فن مصوری کی اشاعت کرنی چاہئے۔ انھیں چیزوں کو جب ہم پریس میں پھپھواتے ہیں تو خرچ زیادہ پڑتا ہے، لیکن اسٹینسل کاٹ کر پھاپنے میں کوئی خاص خرچ نہیں ہوتا۔ اگر کھلی ہوا کے لئے کوئی چیز تیار کرنی ہے تو اُسے وارنش کے رنگوں سے بنانا چاہئے۔ اس کے لئے مضبوطی کے خیال سے ٹن پلیٹ۔ کپڑا یا کینوس کی زمین زیادہ مفید ہوتی ہے۔ جگہ کی کمی کی وجہ سے یہاں زیادہ نمونے نہیں دئے جاسکتے۔ سمت قائم کرنے کے لئے اشارتاً جو کچھ دیا گیا ہے، اُس کی بنا پر اور بھی طرح طرح کے نمونے تیار کرنے چاہئیں۔

### لینو کٹنگ (Lino Cutting)

لینو نیم ایک قسم کا کپڑا ہوتا ہے جسے چھاپے کے ٹپتے بنانے کے کام میں لایا جاتا ہے۔ یہ کینوس پر ربر کی تہ بچھایا ہوا کپڑا ہوتا ہے۔ ٹپتے بنانے کے لئے یہ ایک نئی چیز ہے جو کہ بہت دنوں سے استعمال کی جا رہی ہے۔ لڑکوں کو اس کے استعمال کرنے میں بہت سہولت ہوتی ہے۔ کاٹنے اور ڈیزائن بنانے میں اس

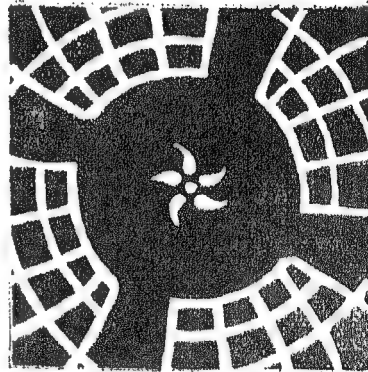




شکل نمبر ۲۶۵



شکل نمبر ۲۶۷

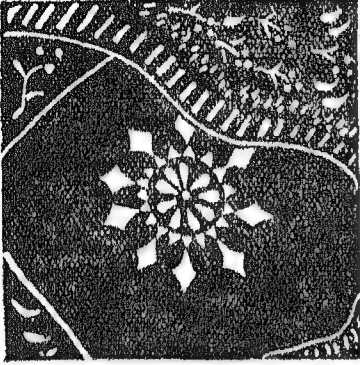


شکل نمبر ۲۶۶

کو استعمال کیا جاتا ہے۔ اوزار اور لکڑی کا کام اس کے مقابلے میں زیادہ سخت اور مشکل ہوتا ہے۔ ساتھ ہی وہ قیمتی بھی ہوتا ہے اور ہر اسکول میں اسے آسانی سے جیتا نہیں کیا جاسکتا۔ آلو کے ٹپوں کے بعد یہی ایک ایسی چیز ہے جس کے بلاک جلدی خراب نہیں ہوتے۔

اس تصویر کی ٹیکنیکل سائیڈ کا علم حاصل کرنے سے پہلے متعلم کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ چھاپے بنانے کے اور طریقوں سے بھی آگاہ ہو۔ ساتھ ہی اُسے خصوصاً بہت علم لکڑی کی پیچی کاری کا بھی ہونا چاہئے۔ کاٹنے اور چھیلنے کا ٹھیک ٹھیک طریقہ سمجھنے کے لئے لینوئم کے ڈیزائن میں جو حصے سفید چھاپے ہوتے ہیں وہ گہرے کئے جاتے ہیں اور جو سیاہ چھاپے ہوتے ہیں وہ ریلیف میں چھوڑ دئے جاتے ہیں۔ ٹپے کے اوپر بڑے کے بیلن سے سیاہ رنگ لگا کر اس پر کاغذ کو بچھایا جاتا ہے یا پھر ٹپے کو الٹ کر کاغذ پر رکھ کر دبانے سے بھی چھاپا جاسکتا ہے۔ اس طرح چھاپا ریلیف کے حصوں کے ساتھ کاغذ پر اتر آتا ہے۔

اس کام کے لئے ضروری اوزار اور سامان نیچے دئے جاتے ہیں۔ لینوئم (Linoleum) اچھے قسم کا ہونا چاہئے۔ ٹپے کے لئے سادہ لینوئم سب سے اچھا ہوتا ہے۔ سستے قسم کا لینوئم بہت سخت اور چٹکیلا ہوتا ہے۔ اس پر اوزار گند ہو جاتے ہیں۔ انجام کار جو محنت کی جاتی ہے وہ بیکار ہو جاتی ہے۔ لکڑی پر کھونسنے کے اوزار بھی اس کام میں لائے جاسکتے ہیں۔ اس پر کام کرنے کے لئے اوزاروں کا خصوصی قیمت کا سٹ بازار میں ملتا ہے۔ وہ کام میں لایا جاسکتا ہے۔ اس کے ٹکیلے اوزار رب کی شکل کے ہوتے ہیں اور ان سے اچھا کام ہوتا ہے۔ ان میں سے کچھ کی شکلیں یہاں دی جاتی ہیں۔ (تصویر نمبر ۱۶۵)۔



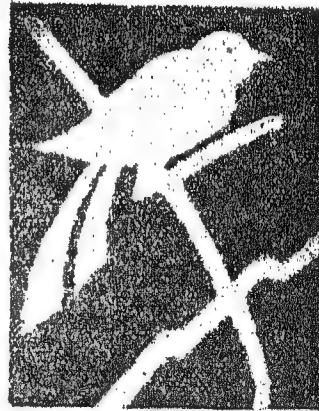
شکل نمبر ۲۶۹



شکل نمبر ۲۶۸



شکل نمبر ۲۶۰



شکل نمبر ۲۶۱

نمبر ۱ اور ۲ بڑی اور چھوٹی گاج۔

نمبر ۳ چھوٹے اسکوپر۔

نمبر ۴ کاٹنے کا اوزار۔

نمبر ۵ نقطہ لینے کے لئے برنیشتر۔

نمبر ۶ گاج میں ہینڈل لگا ہوا۔

نمبر ۲ کا گاج بہت ہی ہمیں لکیریں ڈالنے کے کام میں لایا جاتا ہے اور  
نمبر ۱ کا چوڑا گاج اور دیگر کاموں میں استعمال کیا جاتا ہے۔

نمبر ۳ چھوٹا اسکوپر اور اسی طرح کا چوڑا والا سفید حصوں کو صاف کرنے  
کے کام میں لایا جاتا ہے۔

چھوٹا تیز چاقو بھی، اگرچہ وہ لائنوں کو صاف نہیں ہٹا سکتا ہے پھر بھی وہ  
کبھی کبھی زیادہ مفید ثابت ہوتا ہے۔

ان اوزاروں کے استعمال کرنے کی مشق لڑکوں سے کلاس میں لائنوں  
کے ایک چھوٹے ٹکڑے پر کرائی جائے۔ اوزاروں کو ہاتھ میں مضبوطی سے  
پکڑنا اور اس کے دستوں کو پھیلیں گے نیچ میں رکھنا چاہئے۔ انگوٹھا اور  
پہلی انگلی سے تپ کے سرے کو پکڑیں اور باقی تین انگلیوں سے ہینڈل  
کے چپٹے بازو کو دبائے رکھیں۔ انگوٹھے کو لائنوں پر رکھتے ہوئے اوزاروں  
کو انگوٹھے کے سہارے چلتے دیں۔ ایسا کرنے سے اوزار ٹھیک طریقے پر  
چلیں گے اور ان پر ہاتھ کا قابو رہے گا اور وہ پھسلے گا نہیں۔ بائیں ہاتھ کو اوزار  
کے پیچھے رکھنا چاہئے۔ کیونکہ آگے رکھنے سے اوزار کے پھسلنے سے ہاتھ کے  
کٹ جانے کا ڈر رہتا ہے۔ کام شروع کرنے سے پہلے لائنوں کی سطح کو کالی  
سیاہی سے رنگ دو۔ ایسا کرنے سے کاٹا ہوا حصہ سفید نظر آئے گا اور

غلطیاں نہیں ہونے پائیں گی۔ سطح پر پینسل نہیں چلانا چاہئے۔ کیونکہ اُس سے چھاپے میں فرق پڑے گا۔

لائٹوں کے چھاپے ایسے کاغذ پر چھاپنے چاہئیں جو سیاہی کو ذرا بھاری جذب کر لیں جس کاغذ پر چھاپنا ہو، اُس کو گیلے سوختے کے نیچے کچھ دیر رکھ کر غم کر لیتے سے چھاپہ اچھا اُٹھتا ہے۔ چھاپنے کی معمولی سیاہی کو جو کہ بازار میں ملتی ہے کام میں لانا چاہئے۔ ایک شیشے کے ٹکڑے سے تھوڑی سیاہی بڑے کے سیلن پر پھیلا دیتا چاہئے اور تب اُس سیلن کو ٹھپے پر چلانا چاہئے۔ سیلن پر زیادہ سیاہی نہ لگنے پائے۔ کیونکہ ایسا ہونے سے سیاہی ہمیں خطوط میں بھر جائے گی اور چھاپہ ٹھیک نہیں اُٹھے گا۔

کاغذ کو ٹھپے کے اوپر بچھاتے ہوئے نیچے تک لانا چاہئے اور بعد کو دفعتی کے ایک ٹکڑے کو اوپر رکھ کر دہانا چاہئے۔ تب ہی چھاپہ ایک سا اُٹھے گا۔ چھاپنے کے بعد اگر یہ معلوم ہو کہ کہیں پر اور کاٹنا یا چھیلنا باقی رہ گیا ہے تو سیاہی کو ایک نرم صاف کپڑے کے ٹکڑے سے پونچھ لو اور اگر مہین لکیروں میں سیاہی بھر گئی ہے تو اُسے نرم ربر شے صاف کر لو۔ اس کے بعد چھوٹا ہوا حصہ کاٹ چھیل کر ٹھیک کر لو۔ یہ ٹھپے کاغذ اور کپڑے پر ایک سے چھاپے جاسکتے ہیں۔ یہاں پر تصویر نمبر ۲۶۶ سے ۲۷۰ تک کچھ بالکوں کے نمونے دئے گئے ہیں۔

ٹھپوں کی چھپائی کے نمونے۔ آلو کے ٹھپے، برش، ڈیزائن، کاغذ کو کاٹنے کے نمونے اور اسٹینسل سے بنائے جاسکتے ہیں۔ لائٹوں کے تاریخی حالات سے پتہ چلتا ہے کہ بہت پہلے یہاں سے کچھ چھپے ہوئے کپڑے انگلینڈ پہنچے اور اُن کی اتنی مانگ ہوئی کہ وہاں لوگوں نے ان کی نقلیں کرنے کے لئے

کارخانے قائم کر کے کام شروع کیا۔ چھپائی کا یہ فن وہاں اتنے اعلیٰ پیمانہ پر پہنچ گیا کہ اب وہاں دھاتوں کے پلیٹوں پر بھی مشین سے کام کیا جاتا ہے۔ پہلے یہ ٹھپے لکڑی کے بنائے گئے۔ اس کے بعد ڈیزائنوں کے باریک حصے دھاتوں کے پلیٹوں پر بنا کر چھاپے گئے۔ کبھی کبھی تو آٹھ، نو اور دس رنگ تک ایک ہی ڈیزائن میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ اٹھارھویں صدی کے آخر میں مشینوں کے ایجاد ہونے کے بعد سے اس طرح کی چھپائی کا خرچ کم ہوتا گیا اور ہاتھ کے ہلاک بنانے کا کام بند کر دیا گیا۔

آج کل چھوٹے ہلاک بہت بڑی مشینوں سے چھاپے جاتے ہیں۔ مشین کی چھپائی میں رنگوں کی ٹیکنیکل واقفیت کی بہت زیادہ ضرورت پڑتی ہے یہی وجہ ہے کہ چھپے ہوئے کپڑے کو دھونے پر بھی اس کا رنگ نہیں اڑتا ہے۔ اسکولوں میں ان سب طریقوں کا انتظام نہیں کیا جاسکتا۔ لہذا ہمیں پُرانے ڈھنگ کے طریقوں کو ہی چھاپنے کے کام میں برتنا چاہئے۔ اس کام کے ذریعے ہمیں لڑکوں کو یہ بتانا ہے کہ وہ ڈیزائن اور رنگ کی سادہ چھپائی کی عمدگی کا خیال کریں۔ بھپتوں کو دُہراتے ہوئے چھاپنے کا ڈھنگ کلاس میں مشق کرنے پر ہی آئے گا۔

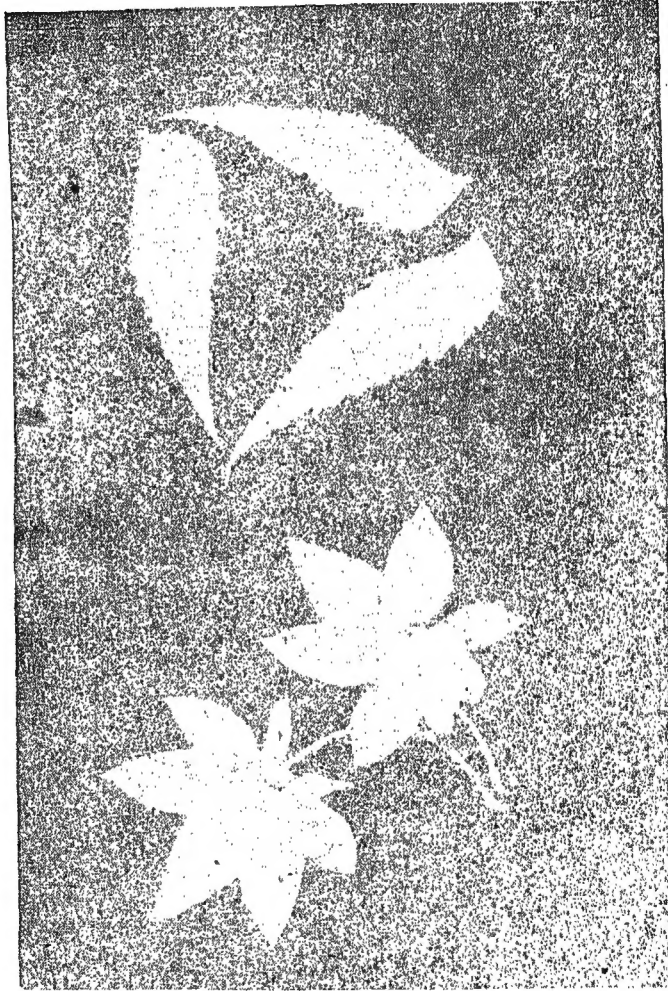
کچھ ضروری ہدایتیں۔ ہلاک چھاپتے وقت اس بات کو یاد رکھنا چاہئے کہ اس کے نیچے پُرانے اخباروں کے دو تین پرچوں کا پیڈ بھی بنا کر رکھ لیا جائے۔ کپڑے پر چھاپتے وقت کپڑے کو آپسینوں سے کس دینا چاہئے۔ ورنہ چھاپنے میں صفائی نہیں آ پائے گی۔

ہلاک دُہراتے وقت اس پر سیاہی کا دُہراتے رہنا ضروری ہے۔ رنگوں کو ہلاک اور گہرا کرنے کے لئے سفید اور کالے کی آمیزش کر لینا چاہئے۔ چھاپنے کے

بعد جو رنگ بچ رہیں، ان کو اگر پھر سے کام میں لانا ہے تو انھیں ٹیل کے ایک ڈبے میں رکھ کر اوپر سے پانی بھر دو۔ ایسا کرنے پر رنگ سوکھیں گے نہیں۔ اگر رنگوں میں تیل استعمال کیا گیا ہے، پھر اچھا پنے میں کالی سیاہی استعمال نہ کرو جب تک کہ اُسے خاص طور سے اس کام کے لئے نہ بنایا گیا ہو۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کالی سیاہی جلدی نہیں سوکھتی ہے۔

## اسپرے یا پمپسٹیں ڈالنا

اسپرے یا دانٹ کے برش کے استعمال سے ایک خاص قسم کا اثر پیدا ہو جاتا ہے اور اس کے ذریعہ طرح طرح کے ڈیزائن تیار کئے جاسکتے ہیں۔ اس کی ترکیب اس طرح ہے کہ کسی پتی یا پھول کی شکلیں کاغذ میں پتی سے کاٹ کر یا پھر کسی اسٹینسل پلیٹ کو کاغذ یا کپڑے پر پت کر کے اوپر سے برب رنگ اسپرے کیا جائے گا یا تو پتھر برش میں رنگ سے کرناں پر اچھا پنے سے چھڑکا جائے گا تو رنگ کے دانے پھیں گے۔ اس طرح جب کافی دانے چھ جائیں تو بن کی ہونی شکل کو اٹھا لو۔ اس کی ٹھیک شکل کاغذ یا کپڑے پر دیکھی جائے گی۔ دیکھو تصویر نمبر ۲۷ میں ایک چڑیا اور کچھ ڈالیوں کو اسپرے کیے بنا یا گیا ہے۔ دوسری تصویر میں پتیوں کو اسپرے کیا گیا ہے۔ (تصویر نمبر ۲۷)۔





11. 11. 11.

CALL No. { ۷۵۰  
۲۲۱۲ ACC. No. ۵۱۶۸۲  
AUTHOR منوچر لعل  
TITLE مطالعہ معقوری -

URDU SECTION

۲۲۱۲ ۷۵۰  
مطالعہ معقوری  
۵۱۶۸۲

Date	No.	Date	No.



# MAULANA AZAD LIBRARY ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY

## RULES:-

1. The book must be returned on the date stamped above.
2. A fine of Re. 1/- per volume per day shall be charged for text-books and 10 P. per vol. per day for general books kept over-due.